

Biogr.

80

i

Biogr.

Manz

80 ⁱ
—

(Beer)

<36617663990012

<36617663990012

Bayer. Staatsbibliothek

S

MICHAEL BEER'S JUGEND

UND

DICHTERISCHE ENTWICKLUNG

BIS ZUM

„PARIA“.

(ERSTER THEIL EINER BIOGRAPHIE DES DICHTERS).

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER

DOCTORWÜRDE

IN DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

UNIVERSITÄT FREIBURG I. B.

VON

GUSTAV FRIEDRICH MANZ.



FREIBURG I. B.

UNIV.-BUCHDRUCKEREI VON CHR. LEHMANN.

1891.

904

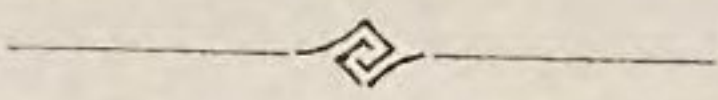


Seinen lieben Eltern

der Verfasser.

Für Förderung meiner Studien spreche
ich den Herren Professoren E r i c h S c h m i d t
in Berlin und H e r m a n n P a u l in Freiburg,
für Anregung zu vorliegender Arbeit Herrn
Professor M a x K o c h in Breslau meinen
ergebensten Dank aus.

Inhalts-Übersicht.



Kapitel I.

Michael Beer im Elternhaus.

1. Einleitung. Beers Stellung in der Litteraturgeschichte.
2. Elternhaus und Jugend. Erste Reisen. Universität.

Kapitel II.

Die Erstlingsdramen.

1. Klytämnestra (1819).
2. Die Bräute von Aragonien. (1821/22).

Kapitel III.

Der „Paria“.

1. Beers religiöse Anschauungen. Sein Verhältniß zu Heine und dem Judentum.
 2. Der Paria, Trauerspiel in einem Akt (1823).
- 

Inhalts-Verzeichniss

Kapitel I

Michael Beer im Bienenbau

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

Kapitel II

Die Bienenstöcke

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

Kapitel III

Der Farn

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

Erstausgabe des Bienenbauers Michael Beer im Bienenbau

KAPITEL I.

Michael Beer im Elternhause.

1.

Einleitung. Beers Stellung in der Litteraturgeschichte.

Uebergangszeiten sind immer interessant, insonderheit für den historischen Betrachter. Ein schier undurchdringliches Geflecht geistiger Fäden lockt zur Entwirrung. Sie führen einerseits zurück in die Blütezeit der ablebenden Periode, andererseits vorwärts in das ungewisse Dunkel einer neuen Aera. Die geistigen Strömungen solcher Durchgangsepochen, die sich bekämpfen und vermischen, bis endlich das jeweils Moderne den Sieg davonträgt, prägen sich aus und erhalten ihr erhöhtes Interesse in einzelnen bedeutsamen Persönlichkeiten, die sich als die Alten und die Neuen kampflustig entgegentreten und über den Köpfen der Gleichgiltigen hinweg die Fehde um ihr Daseinsrecht zu Ende führen.

So gewährt, auf dem engern Gebiete der Litteraturgeschichte, mannigfaltigsten Reiz die denkwürdige, mit politischen Entwicklungen Hand in Hand gehende Werdezeit der modernen Dichtung, — die wir auch oft unter dem wenig bezeichnenden, etwas schwach-

mütigen Titel „Epigonentum“ abgrenzen gegen die klassischen Jahre Weimarer Andenkens. Derartige Trennungen haben etwas Missliches. Die Entwicklung des geistigen Lebens ist eine stetige. Die Geschichte kennt keine Stillstände, keine Einschnitte. Zu gleicher Zeit mit den vollendeten Wanderjahren, in dem einen Jahre 1829, erscheint Platens Oedipus und ist gerade in seiner gegnerischen Absicht ein deutlicher Beweis dafür, zu welcher bedenklicher Litteraturmacht neben den Klassikern das zahlreiche Geschlecht der „forcierten Talente“ herangewachsen, — erscheint ferner Grabbes Don Juan und Faust, jenes gewaltige Beispiel der Charaktertragödie, die späterhin ausschliesslich und in entschiedenstem Gegensatz zu Schiller'schem Pathos von den grössten Talenten der neuen Zeit gepflegt wurde, — erscheinen endlich Börnes gesammelte Schriften, die glänzenden Vorboten des urmodern beweglichen, so ganz unklassischen Feuilletonstils! Und solche Beispiele fänden sich noch genug. Übergangszeiten erzeugen Talente, kein Genie. So auch die Wende vom ästhetisch-litterarischen zum modern-sozialen Zeitalter, die zwanziger bis vierziger Jahre unseres Jahrhunderts. Ein Tross deklamierender Jambendichter speist das Publikum mit Schiller'schem Nachguss ab, das Reimgeklänge der ächten Romantik vertönt gemacht, überbraust vom gewaltigern Schlachtruf der Poeten des Jahres 13, die Nachzügler des Blaublumenideals nehmen schliesslich Reissaus vor dem ersten Jubelgeschrei des emanzipationssüchtigen jungen Deutschland. Indessen führen schwäbische und österreichische Sänger ein mehr beschaulich abgeschlossenes Dasein, oder sie finden sich in Gruppen tüchtiger Talente freundschaftlich zusammen. Nur wenig eigenartige Erscheinungen treten, auffälliger hervor, wie die Grillparzer und Uhland, Chamisso und Mörike. Im Allgemeinen seichtes Ge

rinnsel oder vorlautes Geplätscher, selten ein erdfrischer Quell, — kraftloses Nachtappen oder burschikoser Originalitätsstolz, und in all dem Wirrwarr der Kleinen und der Mittelmässigen einzig ruhig, ein Spender köstlicher Labe, der in sich selbst zufriedene Weimarer Altmeister.

In diese Zeit fällt Michael Beers Leben und Dichten¹⁾. Dass er als Kind derselben teil hat an den eben gezeichneten Zügen, ist klar. Vollständig aber wird uns sein dichterisches Bild nur werden können, wenn wir neben dem literargeschichtlichen noch ein zweites, das persönliche Fundament, legen, — wenn wir auch dem Milieu seines Einzeldaseins, seiner Herkunft, seiner Erziehung, seinem Bildungsgang, seinen Lebenserfahrungen nachforschen und dann auf doppelt gefestigtem Boden sich die charakteristischen Erscheinungen seiner poetischen Thätigkeit abheben lassen. Diese streng litterarpsychologische Beurteilung ist ja die gewiss einzig richtige, die dem gesunden Menschenverstand einleuchtendste. Sie besonders zu betonen ist jedoch nötig in einer Zeit, die der ausschliesslich philologischen Kritik auch bei modernen Dichtern etwas zu viel Raum gegeben hat. Sie ist andererseits um so angezeigter bei Beer, der mitten in seiner Entwicklung stehend dahinstarb und dessen persönliches Leben charakteristische Erscheinungen genug zeigt, die bei Beurteilung seiner Werke zu berücksichtigen sind. Ich nenne hier vorgreifend nur sein Judentum, seine Frühreife, seine Wohlhabenheit, sein Grossstadtleben, seine Freundschaft mit Immermann.

2.

Elternhaus und Jugend. Erste Reisen. Universität.

Es ist unsre Pflicht, bei einer Darstellung von Beers Leben den Blick zunächst etwas auf seinen Eltern verweilen zu lassen: denn von ihnen hat der Sohn seine trefflichsten Charaktereigenschaften ererbt.²⁾ Jakob Herz Beer ist geboren zu Frankfurt a. O. am 12. Juni 1769. Er kam sehr jung nach Berlin, um sich, als Israelit, dem Kaufmannsstande zu widmen. Frühe Handelsreisen in die grössern Städte Deutschlands verliehen ihm alsbald kaufmännische Gewandtheit, die sich, nach seiner Verheirathung mit der reichen Amalia Wulf,³⁾ einer Berliner Bankierstochter, in selbständiger Geschäftsführung beweisen konnte. Seine schwunghaft betriebene Fabrik, eine Zuckersiederei, erwarb ihm in merkantilen Kreisen rasch ein hohes Ansehen, das weiterhin auch seinen rein menschlichen Eigenschaften in vollem Masse zuteil ward. Er war der Sohn eines für seine Pflichttreue in Frankfurt hochgeschätzten Bürgers und Patrioten, den z. B. während des 7jährigen Kriegs die Feinde seines Königs als wichtige Geisel betrachteten.⁴⁾ Er selbst besass einen unendlich lebenswürdigen Zug milder Rechtlichkeit und bescheidner Herzensgüte. Er ist einer der grossen Wohlthäter Berlins gewesen. Seine reichen Unterstützungen geschahen meist anonym, so dass Gattin und Kinder erst nach seinem Tode die Ausdehnung seiner Mildthätigkeit erfuhren. Seine Ehe war eine überaus glückliche: Amalie Beer wird uns von allen Zeitgenossen als eine unendlich herzensgute Frau geschildert. Heine, der viel in ihrem Hause verkehrte, schreibt ganz besonders auch ihr eine Menschen-

freundlichkeit zu, die sich alle Hilfsbedürftigen auf den Hals jagen lasse. „Kein Tag vergeht, ohne dass sie einem Armen geholfen hat; ja, es scheint, als könne sie nicht ruhig zu Bett gehen, bevor sie nicht eine edle That vollbracht. Dabei spendet sie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenossenschaften, an Juden, Christen, Türken und sogar an Ungläubige der schlechtesten Sorte“ u. s. w. Die wahrhaft rührende Liebe zu ihren Söhnen, wie sie namentlich aus Meyerbeers Leben bekannt ist und aus Briefen Michaels sich bestätigt, drängt unwillkürlich den Vergleich mit jener altjüdischen Makkabäermutter auf, deren Schicksal das ihrige zuletzt auch so ähnlich war: sie hat drei Söhne von vieren überlebt und ist erst am 27. Juni 1854, 88 Jahre alt, gestorben. Damals lebte nur noch ihr Aeltester und Berühmtester; die drei jüngern, Heinrich (geb. 1794), Wilhelm (1797—1850) und Michael (geb. am 19. Aug. 1800) waren alle schon vorzeitig dahingeschieden. Und doch konnte die Greisin auf eine Lebenszeit zurückblicken, die mit einer seltenen Fülle von Mutterglück gesegnet war. Heine nannte sie scherzhaft geradezu „die glücklichste Mutter“, die es auf der Welt gäbe und verglich sie mit der des hl. Borromäus. Drei ihrer Söhne haben sich einen geachteten und ansehnlichen, ja der eine einen weltberühmten Namen geschaffen: Wilhelm wurde ein bedeutender Astronom, dessen mit Mädler zusammen herausgegebene Mondkarte ihrer Zeit epochemachend war; der zu früh, schon am 22. März 1833, gestorbene Michael war ein gefeierter Dichter und — Jakob Meier, Giacomo Meyerbeer, wie er später hiess, ein Tonkünstler, dessen Glorie in den letzten Jahrzehnten noch das einzige Glück und den gerechten Stolz der Mutter bildete.⁵⁾

Dass Michael in dem wohlhabenden Vaterhause eine glückliche Jugend verlebt hat, ist nicht zu bezweifeln.

Die sorglichste Elternliebe wachte über ihm und über seinen Brüdern, und gar bald wussten die zahlreichen Gäste des Beer'schen Salons wie einst für das Wunderkind Giacomo, so jetzt für Michael, einen klugen und freundlichen Knaben, die ausgesuchtesten Komplimente und Lobsprüche. Dass die glückliche Mutter sich das gerne gefallen liess und vielleicht selbst manchmal einen etwas an Schwäche grenzenden Stolz auf ihre begabten Kinder hatte, wäre begreiflich und entschuldbar. Rahel Varnhagen, — die übrigens mit der Beer'schen Familie nicht sehr intim stand und, wie es scheint, daselbst jenes geistige Parfum vermisste, das ihre eigenen Zirkel so einzig berühmt machte, — Rahel nennt „die Beers“ in dem ihr eigentümlichen Jargon immer nur „Leute“, nicht „Freunde“. Herr von Varnhagen, allerdings in solchen Dingen so ziemlich das Echo seiner Frau, spricht sogar von „Mangel an Lebensart“. Rahel wiederum scheint etwas erstaunt, als sie von einer gelungenen Abendgesellschaft im Beer'schen Hause berichten kann: „Nie war es so gut und ungemischt dort“.⁶) Wie viel bei diesen Urteilen als subjektiv abzustreichen ist, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls steht aber fest, dass das Beer'sche Haus gleich dem der Varnhagen, Herz und Mendelssohn einer der beliebtesten jener hauptstädtischen Sammelpunkte war, in denen sich alles, was irgendwie auf Geist und Wissen Anspruch erhob, sein Stelldichein gab. Denn das gesamte Berliner Leben zu Anfang unsres Jahrhunderts, vielleicht noch in höherm Mass nach als vor den Freiheitskriegen, fand seine höchste Concentration im „Salon“. Und es ist, den kurzen patriotischen Rausch der Aufschwungsjahre abgerechnet, für diese Jahrzehnte der Stagnation so recht bezeichnend, dass im allgemeinen die vornehme Welt was alles, nach Politik schmeckte, grundsätzlich fern, hielt und sich um nichts andres kümmerte als Musik,

Theater und Poesie. Der energische Luftzug einer Welt- und Grossstadt wehte damals noch nicht an der Spree. Ja, diese Residenz des grossen Friedrich war sogar ein ziemliches Krähwinkel mit allen Vorzügen und Schwächen kleinresidenzlicher Enge. Man kannte sich gegenseitig, vertrug sich miteinander, lobte und bewunderte sich abwechselnd, — aber man intriguierte und klatschte, stichelte und spöttelte auch, Satirelust und Verläumdung, Eifersucht und Gehässigkeit trieben üppige Blüten, wie von je in dem witz- und streberreichen Berlin. Man amüsierte sich an Oper und Schauspiel, Maskenbällen und Redouten, Konzerten und Paraden, ästhetischen Thee's und lebenden Bildern; man las Professor Gubitz' trefflichen Gesellschafter und verehrte der Angebeteten zierliche Almanache. Man schwärmte für die Fouqué'schen oder Clauren'schen Moderomane, für die Gruselgeschichten Hoffmanns, für Walter Scott; man reimte und sang, kokettierte und witzelte, lachte, spielte und tanzte ohne Ermüdung und Ende, — — kurz, inmitten der öden Wüstenei des öffentlichen Lebens schuf man sich kleine Privatparadiese, die sich jahraus und jahrein den Gästen aus aller Welt bereitwillig öffneten, brachten selbe nur etwas Esprit und viel Liebenswürdigkeit mit. In solcher Umgebung wuchs Michael Beer auf. Dies konnte gute und schlimme Folgen haben. Gesellschaftsleben verfeint und glättet, aber es beschneidet und unterbindet auch das Ursprüngliche, das Individuelle; das Formelle wiegt mehr als das Charakteristische, flittrige Phrase mehr als ehrliche Wahrheit. Der Schriftsteller, der im Salon gross geworden, wird leicht ironisch oder gar blasiert, der Dachstubenpoet oft überspannt oder bitter. Jener wird im allgemeinen klarere Gedanken aussprechen, dieser tiefere Leidenschaften hegen. Im Palast und auf dem Parkett gedeihen die vielseitigen und in der Form gewandten Talente, im Bürgerhaus

und in der Hütte die einseitigen und mit dem Stoff ringenden Genies. Die Vorzüge beider Gruppen werden sich mehren, die Schwächen sich mildern, wenn die poetische Begabung herauswächst aus dem gesunden Nährboden eines festen und reinen Charakters. Diesen zeitigt hier strenge und stete Selbsterziehung, dort aber planvolle Schulung, würdiges Vorbild. Michael Beer genoss das letztere. Er wuchs zum charaktervollen Jüngling heran. Er zeigte später in seinem Dichten die formellen Vorzüge des geschmackvoll Gebildeten, die abgrundscheue Glätte des durchweg Glücklichen. Gute Bildung aber und materielles Behagen dankt er der Wohlthätigkeit seiner Eltern, dem wechselreichen Gesellschaftsleben, in das er sehr frühe eingeweiht wurde. Bedeutende Persönlichkeiten hoben sich aus der Masse der Gäste hervor und prägten sich jedenfalls lebendig ein. So Gelehrte, wie Alexander, Weltmänner wie Wilhelm von Humboldt, Künstler wie Iffland, Frauen wie Rahel. Das heranreifende Genie seines ältesten Bruders führte auch musikalische Grössen ins Haus wie Zelter oder Weber. Glänzende Soiréen vereinigten in der Tiergartenvilla der „Königin-Mutter“ Leute wie Hummel, Moscheles, Spohr, Paganini, — von weiblichen Berühmtheiten die Catalani, die Sontag, die Schröder-Devrient u. a. m.⁷⁾ Die Vorstellungen von Ruhm und Ehre mussten daher früh in dem Knaben erwachen, und gewiss blickte er nicht ohne stillen Neid dem 19jährigen Liebling seiner Eltern nach, als dieser nach Darmstadt abreiste, um sich in der strengen Schule des Abts Vogler zum Meister auszubilden. Ein paar Zeilen hat er damals dem Bruder in sein Album geschrieben, — wohl das früheste erhaltene schriftliche Dokument des spätern Dichters.⁸⁾

Doch auch ernstere Zeiten kamen über die Familie. Der bisher wachsende Wohlstand des Vaters erfuhr eine

Hemmung durch Preussens unglückliche Oktobertage. Aber gerade diese jammervollste Zeit gab dem Menschenfreunde Gelegenheit, seiner Lust am Wohlthun zu genügen. So begründete er mit dem Probst Hanstein und dem Staatsrat Rosenstiel zusammen das Luisenstift, eine Anstalt für sechzig vaterlose Knaben, die er selbst alljährlich am Königstag (3. Aug.) bewirtete. Die gleiche patriotische Gesinnung bewies er in der thatkräftigen Unterstützung des „vaterländischen Vereins“, in vollständiger Ausrüstung einer Anzahl Freiwilliger, zu denen auch sein eigener Sohn Wilhelm zählte. Das sind That-sachen und Eindrücke, die an dem lebhaften phantasievollen Michael, der damals 13 Jahre zählte, nicht spurlos vorübergehen konnten, zumal er selbst durch die Mutter in der ihm entsprechenden Weise bei der allgemeinen Opferwilligkeit beteiligt wurde: indess sie in den Frauenvereinen für Verwundetenpflege unermüdlich thätig war, (sie erhielt dafür später den Luisenorden), musste ihr Jüngster, sowie der damals wieder heimgekehrte Meyerbeer, Charpie zupfen und Verbandzeug herrichten.

So hatte Michael in den Eltern ernste Vorbilder selbstloser Hingabe und echter Herzensgüte. Von ihnen erbte er, wie im einzelnen der Verlauf der Biographie aufweisen wird, jene taktvolle Kunst des Wohlthuns, die sich nicht allzuhäufig findet, von ihnen die treue deutsche Gesinnung; eine so gute Jüdin Frau Beer war und blieb, in der Erziehung ihrer Kinder war sie gewiss nicht einseitig, und diese konnten in Wort und That beweisen, dass man ein guter Deutscher sein könne, ohne gerade christlich-germanischem Blute entsprossen zu sein. Wie sich Michael Beer persönlich später zu seiner jüdischen Herkunft und Confession verhielt, soll das Kapitel über den Paria zeigen. Wir verweilen noch beim Knaben und Jüngling. Indess sein ältester

Bruder neben gründlichen musikalischen Studien bei Lauska, Zelter und A. Weber das notwendige allgemeine Wissen vornehmer Sitte gemäss in sorgfältigem Privatunterricht erwarb, besuchte Michael das unter Bernhardis und Spillekes Leitung blühende Werdersche Gymnasium⁹⁾. Hier erhielt er namentlich durch den trefflichen Zumpt eine feste Grundlage klassischer Bildung, deren er sich zeitlebens mit Stolz bewusst war. Vor allem pflanzte der Lehrer seinem eifrigen Schüler eine unauslöschliche Vorliebe für die griechischen Tragiker ein. Es war daher die Wahl gerade der Klytämnestra zum dramatischen Erstling wohl zu begreifen, und noch 1826 singt Beer in den Genuesischen Elegien (Werke S. 894):

„Hier durchblättr' ich die Leiden der Sophokleischen Helden
Und die erschütterte Brust bebt bei der Lieder Gewalt.
Wie zerreisst mir das Herz, Labdakischer Sprössling, dein Schicksal
Hier am reichen Gestad — strafende Blindheit und Tod.“

Beers frühe Neigung für das Drama überhaupt fand stetige künstlerische Anregung zu Hause, durch seine Lieblinge unter den Gästen der Eltern, die damaligen Schauspielergrössen des kgl. Theaters: Iffland, die Bethmann, die Stich-Crelinger, das Ehepar Wolff-Malcolmi. Von ihnen wurde er sehr verwöhnt. Als er, ein 14jähriger Junge, seine ersten poetischen Versuche verlautbarte, nannten sie ihn in bereitwilliger Schmeichelei einen „Dichter“. Namentlich die (dann 1815 verstorbene) Bethmann scheint den frühgeweckten und urteilsfertigen Berliner Gymnasiasten ins Herz geschlossen zu haben. In einem lustigen Brief¹⁰⁾ an ihren Mann erzählt sie von einem Besuche „Michel-Beers“ (wie er oft genannt wurde) bei ihr in Bad Liebenstein: der Fünfzehnjährige berichtet ihr „Wunderdinge“ (d. h. die *chronique scandaleuse*!) vom Berliner Theater und wird zum Dank hiefür abends von ihr auf den Ball geführt, wo sie ihm

eine „schielende Hofdame“ als Tänzerin aufhalst! Was Wunder, wenn wir bei Beer auf eine merkwürdige Frühreife stossen. Schon mit 10 Jahren erzählt er dem fast ein Dezennium älteren Meyerbeer im Tone des echten Berliner Jungen — Familienklatsch. Ein späterer Brief (3. Okt. 1815) berichtet dem Bruder Wilhelm, der damals als Lieutenant in einem Husarenregiment stand, lakonisch den Tod seiner Gönnerin („Die Bethmann ist tot! Schrecklich!“) und enthält im übrigen — Theaterklatsch. Um dieselbe Zeit muss er eine Auseinandersetzung mit dem strengen und gefürchteten Spilleke gehabt haben. Die Mutter vermittelte und die Aussöhnung zwischen Lehrer und Schüler ward auf einer Rheinreise besiegelt. Denn auch das Reisen lernte Michael früh kennen. Den Gipfelpunkt erreichte dies paradiesische Jugendleben, als er 17jährig, seinen Bruder nach Italien begleiten durfte, hier Zeuge seiner rauschenden ersten Triumphe wurde und selbst ungeahnt bald die gewaltigen Eindrücke klassischer Kunst und Natur empfing. Ein Brief ¹¹⁾, den er in jenen schönen Tagen schrieb, giebt dieser Stimmung beredten Ausdruck: am Neujahrstag 1817 befindet er sich von Rom aus in Tivoli und erzählt: „Mein Gemüt ist heute unendlich heiter, umgeben von der herrlichen Natur und den schönen Denkmälern des Altertums. Es ist schon spät und meine Reisegesellschafter schlafen sanft bei dem brausenden Getöse des Wasserfalls, der unweit von meinem Zimmer stürzt; aber ich wache noch und denke über den Lauf des vergangenen Jahres nach. . . . Ich bin jetzt unendlich glücklich. Sechs Wochen habe ich in Rom verlebt und ich rechne diese Zeit für die glücklichste meines Lebens. Geleitet von einem jungen talentvollen Künstler habe ich Rom, vielleicht nicht ganz ohne Nutzen für mein Gemüt, gesehen. Ein neues Leben war mir aufgegangen, die ganze Welt gestaltete sich

mir freundlicher und lieblicher und aus dem Gefühle, mit dem ich die Gräber der Vergangenheit und die vollendeten Werke der Kunst beschaute, sprach deutlich mein Streben nach den hohen Gütern des Lebens und der Wille, dieses Streben zum festen Vorsatz zu machen.... Vorzüglich erfreulich ist es zu sehen, mit welcher ausgezeichneten Achtung hier dem verdienstlichen Künstler begegnet wird, wie selbst die höchsten Männer im Staat sowohl durch Geburt als durch Würden, ihm zuvorkommen und sich durch sein Wohlwollen geehrt fühlen. Die Kunst gilt hier alles und alles andre scheint nur da zu sein, um sie zu heben. Schon oft hat mich dieser Geist, der denn auch dem äussern Rom angeprägt ist, veranlasst, wenn ich vor den grossen Erzeugnissen der Kunst staunend stand, meine Empfindungen in Worten auszudrücken....“ Dass von diesen in Italien entstandenen „ungeratenen Kindern seiner Phantasie“ sich eines in der leider recht lückenhaften Sammlung der Gedichte befindet (Werke S. 819 ff.), ist kaum wahrscheinlich; die dort abgedruckten, auf südlichem Boden verfassten Poesien stammen wohl alle von den spätern Reisen: höchstens möchte ich das Epigramm „Unser Ziel“ (Vor einem Basrelief der Villa Albani in Rom), W. S. 910, jenem ersten Aufenthalt zuschreiben. Jedenfalls empfand Beer noch lange Zeit nachhaltig die Bedeutung dieser Reise. „Ich lebe jetzt lediglich meinen Studien“ (schreibt er am 13. Mai 1818 an Mb.) Erst jetzt fühle ich es, wie mir der Aufenthalt in Italien wesentlich genützt hat. Arbeit macht mir Freude und mein Willen ist gestärkter als sonst und meine Ausdauer weit grösser. Ich habe mir gleich dir ein weites Ziel gesteckt und mir bleibt nur der Wunsch, es eben so ruhmvoll zu erreichen, als du es erreicht hast.“ Leider lassen uns betreffs der nächsten Jahre die Quellen im Stich: Briefe Beers aus dem Ende des zweiten und

dem Beginn des dritten Jahrzehnts sind mir nicht allzu-viele zu Gesicht gekommen; ebenso sind die Tagebücher wohl endgiltig verloren. Man sieht sich daher, was das Biographische anlangt, fast ausschliesslich auf Schenks Skizze und eigene Combinationen angewiesen.

Letztere müssen uns für Beers Universitätszeit beinahe völlig die fehlende Ueberlieferung ersetzen. Das eine wissen wir, dass der Dichter es mit seiner allgemein wissenschaftlichen Ausbildung sehr ernst nahm: um ein nutzbares Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft zu werden, hielt er ein rein ästhetisches Können nicht für genügend. Er gehörte nicht zu den unseligen Federhelden, die aus Not oder aus Selbstüberschätzung fast noch im grünen Knabenalter sich daran machen, ihre gymnasialen Wissensbrocken in verfrühter Schriftstellerei an den Mann zu bringen, — sie aufzuweichen in pikanter Feuilletonsauce, der man mit der Würze eigener Geistreichelei den beliebten Hautgoût zu geben glaubt. Wohl hat auch er früh debütiert, und auch er mit einem Stoff, dessen Kenntniss er der noch frischen Schulbildung verdankte. Aber er hatte damals schon diese Kenntniss zu mehren und zu vertiefen gewusst durch eifrig betriebene Universitätsstudien. Er begann dieselben in Berlin, auf der 1810 gegründeten jungen und blühenden Hochschule seiner Vaterstadt. Ich kann es hier, als allbekannt, füglich unterlassen, den damaligen Zustand der Friederico-Guilelma zu skizzieren, die stattliche Schar geistiger Koryphäen aller Wissensgebiete aufzuzählen, um deren Katheder sich eine lerneifrige Jugend versammelte. Wenn Schenk in unergiebigster Kürze mitteilt, Beer habe zu Berlin historische und philologische, philosophische und naturwissenschaftliche Studien betrieben, so können wir das aus sonstigen Andeutungen wenigstens etwas ergänzen. Sicher hat er den mit seinem väterlichen Hause befreundeten Philo-

logen Fr. A. Wolff gehört, zu dem ihn seine Vorliebe für die Griechen führen musste; jedenfalls Hegel, der seit 1818 in Berlin war; wahrscheinlich Alex. von Humboldt und Fr. Raumer. Ob er auch Bopps und Boekhs Vorlesungen besucht, wissen wir nicht. Bedauert hat er später, nicht auch Juristisches, besonders den Historiker Savigny, gehört zu haben. Wie gerade damals alle Wissenschaft unter Einfluss der Romantik ein eminent historischer Zug durchwehte, so hatte auch Beer persönlich, — das beweisen seine Dichtungen und Briefe, — neben der Neigung zur Antike eine grosse Vorliebe für historische Studien jeder Art. Er betrieb diese letztern, auf dem Gebiet der Sprachwissenschaft und klassischen Philologie, auch in Bonn (wie wenigstens Sachs in den „Zeitgenossen“ versichert). Da das Bonner Matrikelbuch jedoch in den Jahren von 1818—1827 Beers Namen nicht enthält, so werden diese Studien mehr privater Natur, sein Collegienbesuch mehr hospitierender Art gewesen sein¹²⁾. Welcker, Arndt, A. W. v. Schlegel konnte er hier zu Lehrern gehabt haben. Gewiss erweiterte er seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse bei dem Botaniker Nees von Esenbeck, der ihm zudem ein lieber Freund wurde und in dessen Kreis der Dichter bei spätern Besuchen am meisten verkehrte. Auch mit dem Archaeologen und Kunsthistoriker D'Alton, dem Freund Goethes, kam er in Beziehung. Jedenfalls blieb gerade „Minos Schlegel“, der ausgezeichnete Kenner spanischer und englischer Litteratur, nicht ohne Anregung für ihn: vielleicht ist Beers Hochschätzung spanisch-portugiesischer Poesie eben seinen bestimmenden oder wenigstens bestärkenden Einflüssen zuzuschreiben.

So ergänzte sich bei dem heranreifenden Dramatiker nach Neigung erwähltes, doch gewissenhaft betriebenes Studium in zwanglosester Weise mit der durch grosse Reisen erworbenen Weltkunde und praktischer Erfah-

rung. Ein zweiter Aufenthalt in Italien, (vor allem in Neapel und Rom), kurze Zeit nach dem ersten, galt namentlich einem erneuten gründlichen Studium der klassischen Denkmäler: denn nicht nur für Musik hatte der Bruder Meyerbeers Neigung und wirkliches Verständniss, — Malerei und Skulptur fesselten ihn mindestens in gleich hohem Masse. Beweis für letzteres ist u. a. seine kunsthistorische Novelle „Raphaels Schatten.“

Zwischen die erste und zweite Reise fällt die Auf-
führung des dramatischen Erstlings Klytämnestra (Werke S. 1 ff); auf der zweiten, grossenteils in Neapel, wurde ein zweites Stück „die Bräute von Aragonien“ vollendet. (V. S. 99 ff.) Wir wenden uns nunmehr der Würdigung dieser beiden Tragödien zu.

KAPITEL II.

Die Erstlingsdramen.

1.

Klytämnestra (1819).

Dass ein Achtzehnjähriger eine Tragödie schreibt, ist keine Seltenheit; dass er einen antiken Stoff wählt und sich dabei an grössere Muster anlehnt, leicht erklärbar; dass er aber die Genugthuung hat, sie auf einer der bedeutendsten Bühnen von hervorragenden Künstlern mit grossem Beifall aufgeführt zu sehen, ist Glück, dass endlich dies Jugendwerk noch heute einer Lektüre wert sein darf, ist Verdienst, — Zeichen von Begabung. Das gilt für Beers „Klytemnestra“ (so nämlich schrieb der Dichter.)

Die für das Entstehen dieser Tragödie wichtigen Einflüsse sind schon oben berührt. Ich erinnere an Beers klassische Neigungen, an den Verkehr mit Bühnenkünstlern, die teilweise der Weimar'schen Schule entstammten. Ihre Prophezeiungen seines Dichterberufs konnte er in schönster Weise wahr machen, wenn er ihrer würdige Rollen schuf. Bedenkt man schliesslich noch, dass auch der junge Beer im Rahel'schen Kreise verkehrte und somit den Einflüssen des Goethekults der geistvollen Frau ausgesetzt, dass er selbst aus ehrlichster Überzeugung zeitlebens ein ge-

radezu enthusiastischer Verehrer des Weimarer Meisters war ¹³⁾ — so ergiebt sich das Resultat der klassizistischen, der Iphigenie nachgebildeten „Klytämnestra“ von selbst. Den Wolffs wurde das Manuscript vorgelesen: sie waren sofort entschlossen, das Stück auf die Bühne zu bringen, gewannen die Crelinger dafür, der jugendliche Anfänger fand nach eigenen brieflichen Aeusserungen von allen Seiten und besonders vom Intendanten Brühl unbefangenes und freundliches Entgegenkommen, und so ward das Stück am 18. Dezember 1819 zum erstenmal geführt.¹⁴⁾ Wolff spielte den Orest, seine Frau die Titelrolle, — beide gross in der packenden Schlusszene des dritten Akts, — die Crelinger Elektra, den Aegisth Lemm, welcher letzterer als intriganter Schwächling eine fast zu tiftelnde Détailmalerei bot. Die Tragödie fand laut Kritik und nach des Dichters eigener Meinung — Dank der vorzüglichen Darsteller eine günstige Aufnahme. Dieselbe war gerechtfertigt, sofern sie Sporn zur Vervollkommnung sein sollte, übertrieben, wenn sie der Dichtung selbst galt.¹⁵⁾ Dass letzteres nicht der Fall war, beweist die nur zweimalige Wiederaufführung in Berlin ¹⁶⁾. Später war das Trauerspiel, von Lange gelegentlich seines 50jährigen Künstlerjubiläums eingeführt, auch eine Zeit lang auf der Burg heimisch, wo dann die grosse Schröder als Klytämnestra sich hervorragend auszeichnete.

In Hinsicht auf den Entwicklungsgang des Dichters ist Klytämnestra von Wert: der spätere Beer mit all seinen Vorzügen und Schwächen kündet sich hier schon an. Der unfertige Anfänger verrät sich in der ausgesprochenen Abhängigkeit von Goethe, in dem Mangel an eigenartigen Gedanken, in der nicht gelungenen Verquickung antiker und moderner Motive. Wirkliche Begabung beweist jedoch die originelle Ausgestaltung der Klytämnestra zur Hauptfigur, mutige Zuversicht

zum eigenen Können die Kühnheit der Stoffwahl: denn Beer tritt als Rivale des Aeschylos und Sophokles, des Alfieri und der Franzosen in die Bahn. Ist im ganzen der Inhalt des Stückes der gleiche wie bei Aeschylos und Sophokles, — nämlich die Rachethat des Orest, — so zeigen sich doch selbstständig gewollte Unterschiede, die aus der Absicht hervorgehen, den alten Stoff einem modernen Publikum genussfähiger zu machen.

Klytämnestra tritt in der Aeschyleischen Fassung, wo das Geschwisterpar, vornehmlich Orest, im Vordergrund steht, etwas zurück, zeigt sich aber der ganzen antiken Überlieferung gemäss als grausame Mörderin, deren Entlastung nur zu suchen ist in der Opferung der Iphigenie durch Agamemnon und der Liebe desselben zu Kassandra: hingegen ist sie selbst in Wollust enig mit Aegisth, — eine herzlose Mutter, die den Orest aus dem Lande getrieben und bei der Nachricht seines Todes eine erstaunliche Gefühllosigkeit an den Tag legt. Bei Sophokles ist bekanntlich ihr Schamgefühl noch geringer: sie feiert Feste zur Erinnerung an die Mordthat, prast mit ihrem Buhlen, höhnt und schlägt Elektra (vgl. namentlich V. 275 ff.) nur eine leise Regung des Muttergefühls bricht einmal hervor (V. 767), um gleich wieder zu verschwinden. Wie anders bei Beer! Sie hat von vornherein Agamemnon nicht wirklich geliebt (III, 9); das nur flüchtige Gefühl für ihn wird erstickt durch die Behandlung Iphigeniens. Doch bewahrt sie zunächst noch dem Gatten die Treue, bis sie sich schliesslich von der Liebeswut des Aegisthos bethören lässt. Am Tag der neuen Vermählung kehrt der Fürst zurück. Nun vereinen sich in ihr Hass und Wut mit der Besorgtheit für den Geliebten zu dem furchtbaren Entschluss, Agamemnon zu töten. Aegisth ist zu feig dazu, sie selbst vollbringt die That. Hier setzt Beer's eigene Erfindung ein: Aegisth hat nur

Liebe geheuchelt, seine einzige wahre Leidenschaft ist die Herrschsucht. Er vernachlässigt Klytämnestra, buhlt mit einer Sklavin, und als mit der Todesnachricht aus Phokis das letzte Hinderniss weggeräumt ist, kehrt er seine wahre Tyrannennatur heraus. Er verstösst sie, was um so grausamer erscheint, als uns eben der Dichter sie menschlich näher gebracht hat durch ein ergreifendes Hervorbrechen ihrer Mutterliebe (III, 5). In dem schmähhch betrogenen Weib siegt endlich — nach einem heftigen Kampf zwischen Liebe und Hass gegen den Treulosen — die Reue über die Mordthat am Gatten. Sie dingt, ohne zu wissen, dass er es ist, ihren eigenen Sohn zum Mörder des Aegisth. Dieser vollzieht die That an ihm und dann an ihr selbst, nachdem er eben zuvor (III, 9) erfahren, dass sie die alleinige Mörderin des Agamemnon gewesen. Dass auch bei Beer, wie in der antiken Tradition, der Vorwurf der Feigheit, Wollust und Herrschsucht auf Aegisth lastet, ergiebt sich aus dem eben Gesagten. Als neues Motiv bringt der Dichter noch seinen Verrat an Klytämnestra hinzu. Nicht sehr geschickt. Die zwischen gemeinsam Schuldigen so oft eintretende natürliche Entfremdung, die sich bis zum gegenseitigen Hass steigern kann, wäre mindestens eine nicht so äusserliche Verursachung zum Bruch. Andererseits, wenn Beer, wie bei allen Personen seines Dramas, auch bei Klytämnestra die Absicht hatte, die Herbheit der antiken Überlieferung zu mildern, — wenn er mit dem von Reue und Schmerz gequälten Weib Mitleid zu erregen beabsichtigte, so hat er dies letztere wieder unmöglich gemacht durch den Mordauftrag, den er sie an Orestes geben lässt. Angesichts dessen muss man Schenk beipflichten, wenn er sagt: (W. S. XXXI) „Die ganze Mischung von Liebe, Weichherzigkeit und Rachgier ist der antiken Tragödie fremd, obgleich dadurch der antike Stoff dem heutigen Publikum näher

gebracht und gewissermassen in seine Gefühlsweise herübergespielt wird. Da jedoch solche Stoffe trotz dieser Umgestaltung unserm Volk immer fern und fremd bleiben werden und jede Modernisierung derselben den Kenner des Altertums abstösst, . . . so wäre es vielleicht am geratensten, . . . unserm Volke nur solche Handlungen und Charaktere vorzuführen, welche seinem Denk- und Empfindungskreise näher stehen.“ Jedenfalls wird dann eine Zwitterhaftigkeit vermieden, von der auch die übrigen Personen der Beer'schen Klytämnestra nicht frei wird. Orest erscheint bei Äschylos als der gottgewollte religiös verpflichtete Rächer des Mordes; er hat von vornherein den Befehl, Aegisth und seine Mutter zu töten, er ist rachemutig, glutvoll, weiss aber auch, gleichfalls vom Gotte, dass ihn nach dem Morde „der Mutter grimme Hunde“ verfolgen werden. Auch der Sophokleische Orest ist eine jener herrlichen antiken Einklangsnaturen, denen man die Rechtlichkeit ihres Thuns auf ihr Wort glaubt; er weiss fest und bestimmt, was er will, führt die That aus, mit ihrer Vollendung ist auch die Schuld getilgt: bei Äschylos findet der alte Fluch, der auf Tantalos' Haus lastet, erst später seine Sühnung. Beers Orest aber ist gleich seiner Mutter modernisiert. Ein pathologisches Moment drängt sich stark hervor; er ist von Zweifeln geplagt, hamletartig: zuerst gewillt, nur an Aegisth Rache zu nehmen, erblickt er die Mutter, — nunmehr regt sich in ihm der Drang, auch sie, die Gattin des Mörders, zu töten. Charakteristisch ist hierbei die auf den Effekt zugespitzte Erzählung des von Klytämnestra noch nicht erkannten Orest über seinen (angeblichen) Tod (II, 5): im wahnsinnigen Schmerz über das Ende seines Vaters habe er sich selbst erdolcht. (Bei Aeschylos hat der „Phocier“ die Nachricht zufällig von Strophios erfahren, Sophokles lässt ihn — in der berühmten Schilderung

des Pädagogen! — bei den pythischen Spielen umkommen.) Der modernisierende Dichter sucht auch hier, gegenüber der Schlichtheit antiker Composition, mehr psychologische Verknüpfung, bedeutungsvollen Zusammenhang herzustellen. Erst, als nun Klytämnestra selbst sich als Mörderin ihres Gatten bekannt hat, ist Orest endgiltig bereit, auch sie zu töten, und erst, als die Mutter schon halbentseelt zu Boden gesunken, verkündet er ihr: „Ich bin Orest, dein Sohn hat dich getötet!“ Wenn dieser moderne Orest erst durch die Enthüllungen Klytämnestras zum Muttermord getrieben wird, so ist diese Entschuldigung seines Handelns allerdings doch noch kein Ersatz für den mangelnden Milderungsgrund religiöser Verpflichtung zu seiner That, und man kann dem Beurteiler im Morgenblatt nicht so Unrecht geben, wenn er fragt: warum wählt dann der Dichter überhaupt einen heidnischen Stoff? Auch wenn er die Elektra im Gegensatz zur Antike kraftlos nennt, wird man ihm beistimmen. Bei Aeschylos ist sie racheentbrannt, mit ihrem Bruder überzeugt, dass auch die Mutter fallen müsse. Bei Sophokles haben die bittern Erfahrungen, die höhnisch-gemeine Behandlung als Magd sie ausgereift zu einer herben Trauergestalt: fest und selbstbewusst tritt sie ihrer Mutter entgegen, ja, sie ist entschlossen, als sie Orest gestorben wähnt, selbst den Aegisth zu töten! Wiederum hat Beer gemildert. Seine Elektra ist aus weicherem Stoff. Wohl hat sie gleich der Sophokleischen ihren Bruder zu Strophios gerettet. Ihr aber ist nur Aegisth der verabscheute Feind. Er macht es ihr unmöglich, fernerhin das süsse Gefühl der Kindesliebe zu hegen. Sie hat Mitleid mit der betrogenen Mutter (I, 4); darum warnt sie Orest vor dem grässlichen Mord („der Sohn ist nicht der Mutter Richter“). Sie bangt und betet, während die That an Aegisth voll-

bracht wird, und als Klytämnestra ebenfalls gemordet ist, schwankt sie hin und her zwischen kindlicher Liebe zu der schuldvollen Mutter und geschwisterlicher Neigung zu Orest. Auch hier liess sich, wie man richtig bemerkt hat, Beer ein weiteres Motiv der Entlastung für Orest entgehn: wäre Elektra nicht nur dem Aegisth, sondern auch der Mutter verhasst, etwa zur Ehe gezwungen mit einem ungeliebten Mann, wie bei Euripides, so würde der Grimm des Bruders noch um so begreiflicher. Aber dann hätte der Dichter eben das eigentümlich sentimentale Verhältniss zwischen Mutter und Tochter, das dem modernen Publikum jedenfalls mehr behagte als die Schroffheit der antiken Tragödie, preisgeben müssen.

Was Beer von den alten Griechen entfernt, nähert ihn Goethe, besonders dem Vorbild seiner antik-modernen Iphigenie, — der einzig gelungenen Neudichtung eines Stoffs aus dem Kreis der Tantalussagen (was eben am Stoffe wie an seinem dichterischen Verarbeiter liegt). Von Goethe hat der jugendliche Anfänger gelernt, die Göttereingriffe, die geheimnissvollen Fluchwirkungen zurückzudrängen, sie zu ersetzen durch vertiefte psychologische Begründung, — von ihm es gelernt, die antiken Motive nur soweit zu verwenden, als sie allgemein menschlich sind. Dass er hierin über das notwendige Maas hinausging, — (wie nach mancher Leute Meinung Grillparzer in der damals gerade, 1818, erschienenen Sappho), — ist auf Rechnung des ersten Versuchs zu setzen. An die Iphigenie erinnern nun im einzelnen mehrere Scenen und Stimmungen, sodann Besonderheiten der Sprache, doch nie in so hohem Grade, dass man von unmittelbarer Nachahmung reden könnte. Das erste Auftreten der Freunde gemahnt sehr an die gleiche Scene in Goethes Drama — auch dort zu Anfang des zweiten Aktes: Orest ist der Unglückliche, Pylades der Besonnene. Wenn letzterer bei Goethe tröstet;

„Uns gebe die Erinnerung schöner Zeit
Zu frischem Heldenlaufe neue Kraft“ —

so sagt er bei Beer:

„Und scheuche mit dem Zauber der Erinnerung
Die Bilder einer düstern Gegenwart.“

So noch mehrere Stellen. Was der Goethe'sche Orest von seiner Ankunft in Mycenae erzählt, lässt Beer auf der Bühne vor sich gehn — mit dem einzigen Unterschied, dass auch Goethes Elektra heissblütiger ist und ihrem Bruder den rächenden Dolch aufdrängt. Sie hat bei dem jüngeren Dichter offenbar Züge von der weiblich duldenden Iphigenie, der „schwesterlichsten der Seelen“ angenommen. Mehrfach wird sie monologisch betend vorgeführt und wie bei Goethe giebt sie dann ihren Bitten in einem bewegteren Versmass Ausdruck. Auch in Elektras Verhältnis zu Pylades schwebt das Iphigeniens zu ihm vor: auch hier ist er „der Teure“, der „teure Mann“ (vgl. z. B. IV, 2). Klüglich ist auch bei Beer von einem Liebesverhältnis Abstand genommen. Beide Dichter geben Klytämnestra die gleichen Motive zur That: Goethe „eine böse Lust“ und „einer alten Rache tief Gefühl“, Beer „verletzter Mutterliebe Raserei“ und „vor allem Liebe, glüh'nde Liebe“. Sprachliche Ähnlichkeiten verursacht oft unbewusst die Ähnlichkeit der Thatsachen. Auffällig ist nur beide-male die lateinische Bezeichnung „Avernus“ (G. III, 1, B. IV, 5) für Unterwelt. Ferner stattet Goethe die Erfüllung, die segensreiche Tochter des Himmels, aus mit Händen, „die mit Frucht und Segenskränzen angefüllt die Schätze des Olympos niederbringen“. Beers Elektra betet (IV, 1):

„Sendet, mit reichem
Segen umkränzet,
Sendet Erfüllung
Der herrlichen That“.

Auch die Vorliebe für Goethes breiter ausgeführte Sentenzen teilt Beer. Doch reicht natürlich der junge

Poet nicht im mindesten heran an die goldne Fülle Goethe'scher Lebensweisheit. Seine Gemeinplätze bewegen sich meist in ausgefahrenen Geleisen (das Glück ist flüchtig; Schuld macht unfrei; das Verbrechen trägt seine Strafe in sich; das Auge ist der Spiegel der Seele u. s. w.) Sie zeigen, soweit sie (wie mehrfach!) das Verhältnis von Schuld und Reue beleuchten, auch Anklänge an Schiller (Braut von Messina). Für den Dichter persönlich und seine treue Sohnesliebe dürfte aber der Ausspruch Orests charakteristisch sein (S. 27):

„Wenn aus dem sel'gen Schoss der Götter je
Dem Menschen ein beglückend Loos gefallen,
Ist's das Gefühl der mütterlichen Liebe,
Das sich von Menschenherz zu Menschenherzen
In unauflöslich enger Kette schlingt“.

Schliesslich sei noch des Dichters Auffassung von den Erinyen erwähnt. Auf dem Wege der Goethe'schen Verinnerlichung des Konflikts gelangt er zu unklaren Consequenzen. Abgesehen davon, dass er das ganze Motiv der den Mörder verfolgenden Furien durch einen überhäufigen Gebrauch zu Tod hetzt, sind sie das eine Mal Rachegeister, die Orest, mit ihren bekannten Attributen versehen, leibhaftig zu schauen glaubt, (IV, 3), bald auch wieder nur innre Stimmen, die zur Mordthat aufreizen oder aber als Gewissensscrupel schon den Mordgedanken bestrafen (vgl. z. B. III, 2): „O traue nicht dem arglistvollen Flüstern der Eumeniden in bewegter Brust“. Von Beer hinzuge-dichtet ist der Umstand, dass Orest die Erinyen visionär schon vor der That erblickt, so III, 10, wo dies als Schmuckmittel zu einem effektvollen Aktschluss verwertet ist. Goedeke¹⁷⁾ hat Recht darauf hinzuweisen, dass es falsch sei, wenn zeitgenössische Beurteiler spotten, Orest werde schon vor dem Mord toll. Das wird er nicht, die ganze Vision ist nur das äussere Symptom der furchtbaren innern Aufregung des

Sohnes, der im Begriff ist, Hand an seine Mutter zu legen.

Es erübrigt noch ein Wort über Sprache und Technik. Erstere ist mehrfach des Lobes würdig befunden worden. Sie ist thatsächlich edel, leichtflüssig, bilderreich und gewinnt stellenweise zarte Anmut oder wirkliche Kraft.¹⁸⁾

Mit ganz besonderer Vorliebe pflegt Beer die allgemein dichterische Voranstellung des Genitios vor ein mit Attribut versehenes Substantivum, namentlich in Metaphern, so z. B. des Jammers nie gestillte Thränen, des Berges tiefgehöhlter Busen, deines Blutdursts giftige Zunge, des Vaters heil'ges Haupt u. s. w. Auf die Dauer klingt das affectiert. Die kurze ausdrucksvolle Metapher findet sich überhaupt sehr häufig bei dem jüngern Beer, (u. a. des entwölkten Himmels blaues Antlitz etc.) manchmal in ermüdender Ähnlichkeit (so Verbindungen wie Ketten, Bande des Schmerzes; Adjective wie glühend, blutig, bleich). Für den Ausdruck des Tragischen und Grässlichen stehen ihm weniger sprachliche Mittel zu Gebot als für das Elegische, Resignierte, Sentimentale. Wer sollte darin nicht den Paradiadichter erkennen? Ersteren Mangel ersetzt er wiederum durch geschickte äussere Kunstmittel, die eine überraschend frühe Kenntniss des Bühneneffekts beweisen. Dahin zähle ich das Abschliessen bedeutungsvoller Reden, der Scenen und Aktschlüsse durch gereimte Jamben, — eine Nachahmung Schillers, der Beer auch in seinen folgenden Stücken, bald mehr, bald weniger, huldigte. Ferner das Überspringen aus dem ruhigen Jambenfluss in daktylische oder anapaestische Masse (so II, 8, IV, 1); die Zuhilfenahme der Tonkunst: heitere Musik hinter der Scene in grellem Gegensatz zur verzweifelten Stimmung der auf der Bühne redenden Person ¹⁹⁾ so II, 8 bei dem effektvollen

Monolog der Klytämnestra; endlich das häufige, die Handlung unterbrechende Monologisieren und Visionärreden, was z. B. am Schluss des ganzen Dramas, wo Klytämnestra ihrem Sohn verzeiht und ihn nach Delphi und Tauris weist, zu einer ihrem Charakter nicht angemessenen Sentimentalität verleitet. Diese Absicht auf Rührung schmeckt in ihrem schreckenverwischenden Pathos auch sehr nach Schiller und wird von Beer später gleichfalls zur Verschönerung der Schlussharmonie verwertet (z. B. in den Br. v. A., im Str.) Im übrigen steht aber die Wohlgemessenheit und Besonnenheit des jungen Berliners, seine Scheu vor Übertreibung und Bombast weit ab von Schillers erstem Wurf: dort genialisches Ungestüm, das den fieberhaft lauschenden Hörer mit sich fortreisst, hier „das Werk eines Dichters, der trotz des antiken Stoffes den Forderungen der neuen Zeit gerecht zu werden weiss“, — der erste Versuch eines unfertigen, doch tüchtigen Talents; — kein Genieprodukt, doch das korrekte Drama eines Nachempfunders, der glücklicherweise nicht in romantischer Verschwommenheit, sondern in massvollem Klassizismus sein Ideal erblickt. Zeitgenössische Beurteiler waren teilweise unzufrieden. Das Morgenblatt kontrastiert, wie schon erwähnt, mit ausgesprochener Schärfe zu Böttigers offener Lobhudelei in der Abendzeitung. Wenn aber Heine (in der bekannten Struensee-kritik ²⁰) den Gestalten nur ein Scheinleben zuspricht und ihre Worte eine stelzenhafte Komödiantenhofsprache nennt, so ist dies Urteil dem blendenden Ausdruck zuliebe ebenso hingewitzelt als die ganze Kritik nicht der wahren Gesinnung ihres Verfassers entspricht ²¹). Professor Gubitz (im Gesellsch.) aber hat es auf dem Gewissen, den Dichter auf romantische Stoffe als sein eigentlichstes Gebiet hingewiesen zu haben. So entstanden als zweites Drama „die Bräute von Aragonien“.

2.

Die Bräute von Aragonien.

Zwischen die Abfassung des ersten und des zweiten Trauerspiels fällt für Beer der Abschluss der akademischen Studien, sowie die zweite italienische Reise. Eine Frucht der letztern sind die auf südlichem Boden spielenden „Bräute von Aragonien.“²²⁾ Diese Tragödie hatte er, wie oben bereits bemerkt, schon in Deutschland unmittelbar nach der Klytämnestra begonnen, dann aber erst in Italien, grossenteils in Neapel, vollendet. „Mein Stück habe ich diese Woche beendet. Das Werk hat mich viel, viel Arbeit und Mühe gekostet. Möchte mir's ein ehrenvoller Erfolg lohnen.“ (Brief an Mb. vom 1. Nov. 1821). Der südliche Himmel verrät sich, abgesehen von der Stoffbehandlung, zu der ihm der persönliche Einblick in katholisches Stammland, in Hierarchie und Klosterwesen Winke geben konnte, in einer satten, farbenreichen Sprache, die sich nach den ersten geschickten Gehversuchen in der Klytämnestra schon mit überraschender Sicherheit und Eleganz bewegt. Ein Fortschritt verleugnet sich durchaus nicht: unbestreitbar beweist Beer in diesem zweiten Werke seine spezielle Begabung zur dramatischen Poesie. Trotz alledem bleibt es, wie er selbst später scherzend an Immermann schrieb, die „ärgste seiner gedruckten Sünden“ — und die gleichzeitige Kritik hatte Recht, wenn sie u. a. schrieb: Eine Leidenschafts- und Intriguentragödie in aller Form, ausgeführt mit einer Lebhaftigkeit des Geistes, welche für gewöhnliche Tragödienleser den Mangel der Gefühlskraft und des Phantasie-

reichtums notdürftig decken wird. Thatsächlich ist die Dichtung als Ganzes missglückt, ein merkwürdiges Gemisch deutschen und spanischen Stils. Sie hat dann laut Schenk, „auf mehreren deutschen Bühnen zur Darstellung gebracht, sich keines glänzenden, jedoch des Erfolges der Anerkennung zu erfreuen gehabt“, — wohl eine freundliche Umschreibung des — Durchfalls.²³⁾

Die erste Anregung zu seinem Stoff erhielt Beer durch Goethes wundervolle Ballade „die Braut von Korinth“. Die Hauptthatsache ist in beiden Dichtungen die gleiche. Religiöser Fanatismus trennt ein Liebespaar, das nun in tragischem Tode endigt. Ferner: ein Gelübde der Mutter, die in schwerer Krankheit Genesung erfleht, zwingt die schon Braut gewordene Tochter ins Kloster zu gehen. Die Schwester soll dafür dem enttäuschten Bräutigam zuteil werden, bei Goethe auf Wunsch der Mutter, bei Beer, weil eben diese Schwester den Bräutigam gleichfalls liebt. Mit dieser Leidenschaft zweier Schwestern für einen Mann hat unser Dichter einen Knoten geschürzt, der sich ähnlich, aber noch tragischer, in der Braut von Messina schon vorfindet. Und wie hier die Entwicklung des Conflicts bis zu dem vom Dichter gewollten Ende nur erreicht wird mit Nichtachtung der Wahrscheinlichkeit (indem an einer Stelle, II, 6, Isabella es unterlässt, Don Manuel auf dessen Frage den Aufenthaltsort Beatricens mitzuteilen), so ist auch bei Beer der Fortgang der Handlung nur dadurch ermöglicht, dass im richtigen Augenblick eine von der Wahrscheinlichkeit gebotene, ja notwendige Auskunft — nicht gegeben wird.²⁴⁾

Ein kurzer Überblick mag zur Kenntnissnahme des Stückes genügen. — Don Raymondo von Aragonien hat seine beiden Töchter Hippolita und Constantia nach Neapel zu seiner Schwester Blanca, einer Äbtissin, gesandt, damit im Hause des Glaubens eine schon früh

in den Mädchen erwachte gegenseitige Abneigung erstickt werde. Beide haben zufällig Alfonso, den erwählten Thronerben von Aragonien, erblickt und beide sind in Liebe zu ihm entbrannt. Nach dem Tod ihres Vaters zurückgekehrt, erfahren sie, dass diejenige zur Herrschaft bestimmt sei, die Alfons zur Gattin wähle. Die Eifersuchtsqualen der leidenschaftlichen Hippolita, die ihre Schwester für die Bevorzugte hält, verwandeln sich in Freude, als letztere nach dem Gelübde der Mutter den Schleier nehmen muss. Damit beginnt die Handlung. Constantia ist aus dem Kloster entwichen. Hippolitas Schrecken hierüber macht dem Triumph Platz, als Alfons schreibt, er berausche sich an dem von der Königinmutter übersandten Bildnis (Hippolitas, wie er annimmt und wir glauben müssen). Einen lästigen frühern Liebhaber speist sie mit erlogenen Liebesbezeugungen ab: ihm gehöre sie an auch als erklärte Braut des Prinzen! Der Maler Octavio führt die unglückliche Constantia herein. Sie schwankt zwischen Angst und Freude: Jubel hinter der Scene kündigt Alfons' Kommen an. Seinen Namen auf den Lippen, stürzt Constantia ohnmächtig zusammen. Im zweiten Akt stellt sich Octavio dem liebeglühenden Prinzen, der seine Braut noch nicht gesehen, als Maler des Bildnisses vor und wird darum als Freund begrüßt. Beim ersten Zusammentreffen mit Hippolita sieht sich der Prinz enttäuscht: sie ist nicht das Original seines Medaillonbilds. Die Verschmähte ahnt Verrat seitens Octavios und schwört furchtbare Rache. Der Prinz entdeckt sein wahres Ideal schlummernd in einer Gartenlaube: Constantia! Die kurze Liebesscene zwischen beiden wird von Hippolita belauscht, sie tritt hervor. Jähe Bestürzung, — Constantia wird von ihr zur Haft in den Palast verwiesen: unter ihrem Racheruf fällt der Vorhang. — Hippolita hat indessen den wahren Sach-

verhalt entdeckt: Octavio hat nicht ihr, sondern Constantias Bild dem Prinzen übersandt. Nun dingt sie Alvaro zum Mord der Schwester. Constantias Flehen entwaffnet diesen: sie stürzt sich aber schliesslich, jedes Auswegs beraubt, verzweifelnd in's Meer, — so dass doch Alvaro der ideelle Mörder bleibt. Im vierten Akt entsagt Alfonso dem Thron, da er die Vermisste für tot hält. Hippolitas Leidenschaft bricht jetzt rückhaltlos hervor, sie droht bei Verschmähung mit dem Äussersten. Auf eine sentimentale Scene zwischen Octavio und Alfons, worin ersterer eine stille Neigung zu Constantia eingesteht, folgt der wirkungsvolle Aktabschluss: (Bogengang vor einer Kapelle, Meer bei Sonnenuntergang. In der Kapelle Dies-irae-Chor.) Hippolita, von Alvaro um seinen Lohn gedrängt, wälzt alle Schuld von sich. Alvaro droht mit Enthüllung. Sie sinkt, von Gewissensqual gepeinigt, ohnmächtig nieder. Octavio tritt aus der Kapelle, redet ihr mit mächtigen Worten ins Gewissen und entnimmt aus ihrem Benehmen, dass sie den Schwestermord verschuldet. Er flucht ihr. Hippolita bleibt allein zurück, will sterben, vorher aber alles an Alfons verraten. Der Prinz beschliesst unterdessen (5. Akt) zu sterben. Nachdem ihm (eben zu diesem Zweck) der Geist Constantias erschienen, weiss er endlich sicher, dass sie tot ist und er ersticht sich. Hippolita stürzt herein, findet den Entseelten und schreit um Hilfe vor dem Gespenst ihrer Schwester: alles kommt herbei, Alvaro enthüllt die Wahrheit. Hippolita zieht zuletzt noch die Summe ihres Daseins:

„Mit Herrschersinn, mit ungebeugter Rechte
Gebietrisch selbst wollt' ich mein Schicksal lenken,
Bezingen wollt' ich die gewaltgen Mächte,
Und ich vollführt's wie ich gewagt zu denken.
Mich selbst betrog ich um des Lebens Ruh,
Mich selber schleud'r ich jetzt mit stolzen Händen
Zum strengen Lohn dem ewgen Abgrund zu.“

Darauf stirbt sie: sie hat Gift genommen. Octavio spricht die „Moral:“

„Wer mag sich vermessen, die Liebe zu zwingen,
Zu bannen die ewge im irdischen Haus?
Sie trennt nicht das Grab, das schreckend und nächtig
Sich wölbt die Brücke zur Ewigkeit,
Sie schwebt über Raum, über Leben und Zeit:
Denn Gott ist die Liebe, und Gott ist allmächtig!“

Dieser Gedanke sollte in dem Liebespar Alfons-Constantia verkörpert werden. Der Dichter selbst liess sich jedoch von seiner Hippolita (ähnlich wie Goethe von der Adelheid) zu Ungunsten der jammerreichen Constantia bestechen. Nur zweimal (ausser der Schlussstelle) wird der unselige Konflikt, an dem Constantia zu Grunde geht, und die Tendenz des Stückes gegen erzwungene Klostersgelübde und gehässigen Glaubensfanatismus in klaren Worten ausgesprochen. So IV, 3, als der Königin doch Zweifel über ihre Handlungsweise aufsteigen:

„Wenn ich gesündigt hätte,
Wenn diese Strenge wohlgefällig nicht
Dem Himmel wäre, — wenn der Glaube nur,
Nicht das Gebot zu glauben ihm gefiele —
Wenn einst am Tage nach der schweren Nacht
Der Gott, der mir das Leben anvertraut,
Die That der Mutter, nicht der Christin richtet,
Dann war ich blind. . . .“

Ferner, als Alfons im gleichen Akt (Octavio gegenüber) die Vermutung ausspricht, die verschwundene Constantia sei wohl in einem der Klöster verborgen:

„ . . . wie ein starker Baum die mächtgen Wurzeln
Weithin verzweigend in die Erde gräbt,
So breiten auch des Glaubens fromme Diener
Geheim ihr Recht durch alle Lande aus:
Das flüchtge Opfer wissen sie zu fassen,
Das Leichen gleich ihr stummer Grimm versenkt
In feuchter Gruft bei modernden Gebeinen“.

Und weiterhin:

„Im Gotteshaus der Fürstin senden sie
Das falsche Wort dem tauben Himmel zu.
Was zögert seine rächende Gewalt?
Ist diese Saat des Bösen noch nicht reif,
Wenn selbst der Glaube eine Larve worden
Für Frevel und Verrat? Wenn seine Kirche,
Die hocharhabene, mit entweihter Form
Das Dunkel mehrt, das sie erhellen sollte?“

In diesen letzten Worten liegt, was Goedecke mit Recht betont, deutlich ausgesprochen, dass sich der Dichter nicht gegen Glauben und Kirche selbst, sondern nur gegen den Missbrauch beider wendet.

Die unbestreitbar interessanteste Gestalt des Dramas ist, wie gesagt, Hippolita. Sie ist gross angelegt, von gewaltiger Leidenschaft. Es ist dem Dichter thatsächlich gelungen, die Qualen gekränkten Stolzes und verschmähter Liebe plastisch zu machen und in energische Thathandlung umzusetzen. Immermann schrieb darüber später seinem Freund (Brfw. S. 97): „Bei Männern kommt man in dem Sujet nicht über die Klippe hinweg, die in der Darstellung eines verschmähten Liebhabers liegt. Der abgewiesene Mann hat etwas Ödes und Peinliches; man fühlt, dass ein Held, der aus einem Korbe viel Wesens macht, kein rechter Held sei. Anders ist es mit den Weibern, die bei der Liebe eben in ihrem eigentlichen Element sind und sich abgewiesen viel genialer gebärden können und dürfen. Dass das „geniale Gebärden“, das eine Orsina so unsterblich macht, bei Beer über alles Maas hinausgeht, dass z. B. Hippolita den Alvaro in unglaublicher Weise düpiert, dass sie gegen Constantia ein jeder schwesterlichen Regung hohnsprechendes Benehmen zeigt, — alles dies ist ein unrichtiges Zuviel, muss aber doch als ein Beweis dramatischer Kraft gelten, den der Dichter in den übrigen Personen leider zu geben versäumt

hat. Der Prinz und Constantia sind an sich consequent gezeichnet. Alfons allerdings ist ein neapolitanischer Fürst, der wenig heimatliche Glut, desto mehr deutsche Gefühlsschwelgerei aufweist. Seine Geliebte ist anziehend in ihrem Unglück, aus dem sie sich doch einmal ihrer Schwester gegenüber zu einem mutigen Bekenntnis ihrer Herzensneigung aufrafft. Verzeichnet aber sind die drei übrigen Personen der Handlung. Die Königin erscheint nur als schwache, ja charakterlose Frau, sie zeigt nichts von jenem spanisch-fanatischen Katholizismus, der ihr Gelübde begreiflich, seine starre Durchführung natürlich und den ganzen Widerstreit zwischen einer bigotten Mutter und einer von ihr um des Lebensglück bestohlenen Tochter erschütternder machen würde. Alvaros Leichtgläubigkeit endlich ist unbegreifbar. Eifersucht hat schärfere Augen! Wie kann er mit dem blossen Hass der Geschwister als Motiv sich zufriedenstellen und kalter Hand Constantia morden wollen? Wie sollte ihm nicht sofort der Gedanke aufsteigen, dass Hippolita von vornherein falsches Spiel treibt? Bleibt noch Octavio übrig. Er ist der Führer der in die Handlung hineingezwängten Intrigue, der Urheber des Betrugs, auf dem sich die ganze Verwicklung aufbaut. Dieser Coup, die Bildnisse zu verwechseln, ist ganz äusserlich, dem spanischen Lustspiel entlehnt und dort an seinem Platz. Was setzt er nicht für kleinliche Manöver und Versehen voraus? Octavio muss zwei Medaillons gemalt, das der Hippolita bei der Königin als abzusendendes vorgezeigt, und dann unmittelbar bei der Verschickung das Constantiens unterschoben haben u. s. w.! Zudem hätte sich ja auch der Prinz ohne Vermittlung des Medaillons ganz gut in Constantien verlieben können! An das Stück selbst ist Octavio etwas enger geknüpft durch seine stille Liebe zu Constantia, die ihm dann die Freundschaft seines glücklich-

unglücklichen Rivalen erwirbt. Er ist eine ganz farblose weichmütige Natur, der man die Intrigue überhaupt nicht zutraut.

So ergiebt sich, zusammengefasst, als tadelnswert: einmal die misslungene Verquickung zweier Stilarten, sodann das zu starke Hervortreten der die Katastrophe herbeiführenden äussern Motive, während das betroffene Liebespar selbst nur mit einer kleinen Scene und jener Erscheinung von Constantias Geist seinen Anteil an der Handlung abträgt. Letzteres ist die weiteste Einräumung Beer an die Romantiker, die aber, als nicht notwendig, doch nur einn Gruseffekt statt wahrhaft dichterischer Wirkung hervorruft. Der Prinz konnte den Tod seiner Braut auch auf andre, natürliche Weise erfahren. Romantisch ist, abgesehen vom ganzen mittelalterlichen Stoff, auch das öftere Abwechseln von Jamben mit andern Versmassen, das Unterbrechen der Handlung durch eingelegte lyrische Scenen, wie Gebete, (so ist auch der ganze vierte Akt mehr Stimmungsbild als Handlung), — endlich der sehr oft auch im Innern der Auftritte verwandte Reimschmuck. Dass der jugendliche Dichter an dramatischer Gestaltungskraft gewonnen, beweist das rasche Abwickeln der Handlung, die bis Ende des dritten Akts rastlos weiterschreitet (um dann allerdings ziemlich festzustehn), beweist u. a. der Schluss des vierten Aktes. Auch die Sprache ist lebhafter, dramatischer als im Erstlingswerk, sie zeigt in Stichomythien und Versunterbrechungen, in kurzen prägnanten Frage- und Ausrufesätzen eine entschiedene Hinneigung zu Schiller'scher Praktik. Hie und da wird der lebhafte Fluss durch unnötige, behaglich ergossene Auseinandersetzung gehemmt (vgl. I, 8, die Abschweifung Octavios über Kunst- und Künstlertum, einen schwachen Abklatsch der mit der Haupthandlung trefflich vernieteten Conti-Episode bei Lessing). Ein Beispiel poetisch

schöner Schilderung ist Alvaros Erzählung ehemaliger Liebesstunden mit Hippolita (I, 6²⁵).

Vorzüge und Fehler gegeneinander abgewogen, hat Immermann Recht, wenn er schreibt: „Im ganzen steckten Ihnen, als Sie das Stück schrieben, die Coullissen noch zu sehr im Leibe“. Beer nimmt noch zu viel Rücksicht auf den Effekt, er ist mehr Rhetor als Dichter, (eine Schwäche, die er nie ganz verloren hat). Man kann Otto Ludwigs Unterscheidung (Shakespeare-Studien S. 332) von „Dichter und Rhetor“ auf ihn anwenden: „Dort Leidenschaft, Charakter; hier Intrigue, Situation, Taschenspielerkünste, Advokaten-, ja zuweilen Rabulistenkämpfe; dort stets die Richtung in die Tiefe, hier das Farbenspiel auf der Oberfläche, . . . dort die schlichte Wahrheit des Lebens, hier oft die blendende Lüge“.

Bedeutsam aber bleibt uns die Grundidee der zweiten Beer'schen Tragödie im Ausblick auf des Dichters weitere Entwicklung: sein nächstes Werk ist — der Paria! In beiden Dramen Kampf gegen Missbrauch des Glaubens zu ruchloser Grausamkeit, gegen entarteten Confessionalismus; hier falsches Christen-, dort borniertes Brahmatum, beide aufgezeigt als verkommene Kinder wahrer Frömmigkeit!

KAPITEL III.

Der Paria.

1.

Beers religiöse Anschauungen. Sein Verhältniss zu Heine und dem Judentum.

Beer hatte das 23. Lebensjahr erreicht, als die Bräute von Aragonien im Druck erschienen. Wir halten einige Augenblicke verweilend still, um uns das Bild seiner Persönlichkeit, wie es sich bis dahin gestaltet, zu vergegenwärtigen. Zunächst äusserlich. Eine aus mehrjähriger Bekanntschaft mit ihm geschöpfte Schilderung entwirft Ed. v. Schenk in der Skizze vor den gesammelten Werken, (die selbst mit einer etwas theatralisch aufgeputzten, doch vollkommen ähnlichen Abbildung des Dichters geschmückt sind.)

„Michael Beer war von nicht grossem, etwas gedrungenem Körperbau, seine Gesichtsbildung sprechend und edel, grosse Züge, gesunde Farbe, eine starke, gebogene Nase, ein grosser Mund mit feinen Lippen und voll schöner Zähne, höchst lebendige, geistvolle, ja feurige dunkelbraune Augen, deren Feuer jedoch der freundlichste Ausdruck milderte. Sein Haar war schwarz . . . Seine Bewegungen nicht gerade anmutvoll, aber höchst anständig, gewandt und lebendig; man sah in ihm den Mann, der von Jugend auf in der besten Gesellschaft hindurch in einer Weltstadt gelebt hatte, die sich mit Recht des feinsten geselligen Tons in Europa rühmen

kann. Sein Organ war kräftig und jeder Modulation fähig, daher zum Vortrage dramatischer Werke sehr geeignet, wie er denn auch solche oft und gern vorlas.“

Dass diese äussere Erscheinung des Dichters, wie sie etwa Anfang der dreissiger Jahre war, im Jahrzehnt vorher nicht viel anders gewesen sein wird, ist anzunehmen. Denn einmal war ihm ja nur eine so kurze Spanne Mannesjahre gegönnt und sodann verfloss sein Leben in so bequemer Ausgestaltung, dass die lebenswürdigen Mienen dieses Poetenantlitzes nicht verzerrt werden konnten durch grämliche Furchen oder verschattet durch schwere Gedankenkämpfe. Eine anmutige Vereinigung menschlich schöner Eigenschaften, vor allem die Erbstücke seines Vaters, Güte und Wohlthun, gaben seinem Charakter Ebenmass. Jeder Prunk in sittlichen Dingen war ihm so verhasst wie der Luxus im Alltagsleben angenehm und erwünscht. Auch er hat, wie sein Vater, bedeutende Summen für einzelne Notleidende, namentlich Künstler, sowie für öffentliche Anstalten gespendet, ohne dass dieselben den Namen des Gebers erfuhren. Noch heute erhalten Maler und Bildhauer israelitischer Abkunft ansehnliche Stipendien aus einer Michael Beerschen Stiftung. Der Bescheidenheit und Prunklosigkeit, dem Behagen an der aurea mediocritas hat er u. a. auch poetisch das Wort geredet, so in dem Gedicht „Wunsch und Qual“:

„Beglückt, wer in dem Kreis der Seinen
Ein ruhig Leben friedlich ehrt,
Der nicht der dorn'ge Neid der Kleinen,
Der Grossen Gunst, das stille Weinen
Des eig'nen Missmuts früh verzehrt.
Frei von dem Kampf erträumter Sorgen
Scheint Dasein ihm ein tändelnd Spiel,
Heut ist's Gewinn, Verlust ist's morgen,
Er aber fühlt sich doch geborgen
Auf ebner Bahn zum leichten Ziel.“

Voraussetzung solch sorglosen Daseins war unserm Dichter das Freisein von Schuld, die sittliche Lebensführung. „Angeeignet hatte er sich eine strenge Rechlichkeit selbst in den unbedeutendsten Dingen, eine Wahrhaftigkeit, die nicht der kleinsten Lüge, nicht einmal im Scherze fähig war“. Wohl bedauert es sein streng katholischer Freund Schenk, dass ihn ein genügsamer Theismus daran gehindert habe, die grossen und tiefen Geheimnisse seiner angestammten, sowie der christlichen Religion zu erkennen, — und gleichwohl giebt er zu, dass sich seine Abneigung zumeist gegen Formeln und Ceremonien gerichtet, (vrgl. oben Br. v. A!), dass er nie in seinem Leben es gewagt habe, über Heiliges zu spotten. Was Beer selbst unter wahrer Religion verstand, das hat er mehrfach seinem Paria in den Mund gelegt. Ergreifenden Ausdruck gab er seiner Erkenntnis menschlicher Selbstüberschätzung in dem Gedicht: „Im Gerichtssaal.“ Dasselbe ist die poetische Wiedergabe jener alten Mahnung des nazarischen Menschenfreundes: „Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet!“ Ein Verbrecher wird erbarmungslos zur gesetzlichen Strafe verurteilt. Niemand fragt darnach, wie es gekommen, dass ein menschliches Herz sich so weit verirren konnte . . .

„Sie prüfen nur auf strenger Wage
Der Thaten schreckliches Gericht. —
Sei gnädig, Gott, am ew'gen Tage
Und richte uns're Richter nicht!“

Eine mehr kindlich fromme Stimmung spricht aus dem Gedicht „Nach der Krankheit“, das offenbar der frühesten Zeit des Dichters zuzuschreiben ist. Immer war es die ethische, gemütsinnige Seite der Religion die ihn anzog: Thomas a Kempis Nachfolge, die ihm zufällig in die Hand fiel, ergriff ihn mächtig. Schön schreibt er einmal vom schlichten Glauben des Einfältigen: „Wer ihn

im Herzen trägt, der geht ruhig und sicher seines Wegs und stösst auf seiner Bahn die nicht mit dem Fusse fort, die ihm gleichstehn in Bestrebung und Adel des Willens, nur nicht gerade das Gute auf seine Weise wollen.“ Seine durchaus ernste Weltbetrachtung sah „für die uns auferlegten Schmerzen einen Ersatz lediglich im Gewinn eines erhabenen Gefühls, dessen allerdings nur die edelsten Seelen theilhaftig werden“ — wie er es auch schon in dem zuletzt genannten Gedicht ausspricht:

„O Thor, der kennt das Leben nimmer,
Der seine Wonnen nur gefühlt.
Er schaue nur verhüllt die Sonne,
Er schwebe an dem Rand der Gruft,
Und fühl' aufjauchzend dann die Wonne,
Wenn ihn erfrischt das Leben ruft.“

Ich habe absichtlich diese positive Seite der sittlichen und religiösen Anschauung Beers zunächst dargelegt, um nun auf die schwierige, teilweise nur mit Hilfe psychologischer Combination zu lösende Frage einzugehen, in welcher Weise er seine persönlichen Ueberzeugungen mit der Confession zu vereinen wusste, der er zufolge seiner Herkunft angehörte. Obwohl sich mir neues Material erschlossen hat, ist die Aufgabe keine leichte. So viel wird aus dem Vorhergehenden erhellen, dass eine so tolerante und weitblickende Natur wie die unsres Dichters, sich durch die Schranken eines engen Confessionalismus nur gehemmt fühlen musste. Vor Einseitigkeit hatte zwar die sonst strenggläubige Mutter, Frau Amalie, die Erziehung ihrer Kinder zu bewahren gewusst. Immerhin aber war die Sphäre, in der Michael mit seinen Brüdern aufwuchs, eine ausgesprochen jüdische. Doch wird der verwöhnte Knabe reicher Eltern, in deren gastlichem Haus es zeitenweis so kosmopolitisch zuging, von den sozialen Folgen seiner Confessionsangehörigkeit wenig inne geworden

sein. Genauere Nachrichten hierüber fehlen. Dass aber schon der halbwüchsige Jüngling ein offnes Auge dafür hatte, beweist mir eine Briefstelle an seinen Bruder Wilhelm. Letzterer, der noch später, in den Märztagen, als freimütiger Verfasser antirevolutionärer Flugschriften, politisch und patriotisch an die Oeffentlichkeit trat, hatte sich, begeistert für den Freiheitskampf, in ausgesprochener Neigung zum Soldatenstand den Feldarmeen der Jahre 13 und 15 angeschlossen und ging mit der festen Absicht um, die militärische Laufbahn einzuschlagen. Warnend trat ihm sein damals 15jähriger Bruder entgegen: „Schrecklich, (so schreibt er ihm aus Berlin) geht es bei uns in Berlin in Hinsicht der Juden. Der Graf Brühl hat sich schändlich bewiesen, er hat ein Stück auf die Bühne gebracht, durch welches alle Juden auf's höchste prostituiert sind und wobei sich der Hass der Christen auf's grässlichste ausgesprochen hat. Wenn der König also so etwas gegen Juden erlaubt, was willst du da für ein Avancement erwarten, und wahrhaftig, es würde dir auf deinem Sterbebette leid thun, als Secondelieutenant gestorben zu sein. So viel für jetzt darüber. Bleibe nicht Soldat!!!“

Dies ist aus Beers jungen Jahren die erste und bei der Lückenhaftigkeit des vorhandenen Materials, bis 1823 einzige Aeusserung über die Stellung seiner Glaubensgenossen. Wir sind somit darauf angewiesen, aus dem Niederschlag, den Beers Bewusstsein des jüdischen Märtyrerberufs 1823 in Paria nahm, Rückschlüsse zu machen und mit ihnen die brieflichen und persönlichen Aeusserungen aus späteren Jahren zu verknüpfen, um ein Gesamtbild zu erhalten, das uns die Stellungnahme des reifen Mannes kennen lehrt. Letzteres ist um so interessanter, als gerade in jener Zeit literarische Genossen seiner Confession, wie Heine und Börne, ihre Ansicht von Christen- und Semitentum so

entschieden kundgaben. Und das Benehmen dieser beiden Schriftsteller war ja typisch für ungezählte Andere: einerseits feindselige Angriffe, anderseits äussere Anbequemung, — die bald leicht gespielte Komödie, bald qualvoll durch Rücksichten der Existenz aufgedrängte Tragödie des Uebertritts, der, wie Heine es treffend charakterisiert, mit dem Taufzettel das Entréebillet zur europäischen Kulturmenschheit verschaffen sollte. Eine bittere Wahrheit liegt in diesen spöttischen Worten, die es zugleich beweisen, dass Fragen religiöser Art meist erst in zweiter Linie massgebend waren.

Die Judenemanzipation befand sich damals noch in den ersten Anfängen: allerdings war es besser geworden seit den Zeiten, wo Berliner Gassenjungen dem ehrwürdigen Moses, dem Vorkämpfer deutsch-jüdischer Bildung, auf öffentlicher Strasse Steine nachwarfen. Die fridericianische Aufklärung und später napoleonische Edikte hatten manchen Wandel geschaffen. Speziell in Preussen fand eine mehrjährige Reformära unter Friedrich Wilhelm III. durch das bekannte Edikt vom 11. März 1812 einen gewissen Abschluss: Der Jude wird berechtigt, im Staate überall zu wohnen, Grundstücke anzukaufen und alles Gewerbe zu treiben. Immerhin aber blieb der Eintritt in Civilämter einer spätern Verordnung vorbehalten. Die obige Briefstelle zeigt, was schon drei Jahre nach Erlass des Edikts vorkommen konnte. Ende des zweiten Jahrzehnts begann dann von oben herunter eine allmälige Reaction gegen die frühern Toleranzneigungen. Das Hep-Hep kam auf, und selbst der Kronprinz soll sich so stark dabei beteiligt haben, dass Familien, wie die Beer'sche und Mendelssohn'sche in ihrer Entrüstung an ein Uebersiedeln nach Paris dachten.²⁶⁾ Der König selbst musste sich in's Werk legen. Hatte er schon früher in ähnlich unangenehmer Situation Madame Beer überaus fein behandelt,²⁷⁾ so fand

er auch jetzt ein unfehlbares Mittel zur Beruhigung: er schmeichelte ihrer Mutterliebe und liess ihr durch Brühl Angenehmes über Giacomos Compositionen und seines Bruders Klytemnestra sagen. Jedenfalls aber hatte diese judenfeindliche Bewegung 1823, im Jahre des Paria, ihren Höhepunkt erreicht. Das sprach sich auch im Gesellschaftsleben aus. Die exklusiven Zirkel des christlich-preussischen Militär- und Beamtentums schlossen den Israeliten aus. Dass nun jüdischer Esprit und jüdische Freude an Geselligkeit hiefür feurige Kohlen zu sammeln wusste, ist bekannt: man darf ja nur Namen nennen wie Rahel Levin oder Henriette Herz, Familien wie die Mendelssohns und eben auch die Beer's. Doch war allerdings die geistvolle und schöne Jüdin von vornherein als Frau und unbestrittene Herrscherin im Bezirk ihres Hauses besser gestellt als der männliche Jude. Wollte er, nachdem er sich Bildung und Wissen erworben, nicht als Grosskaufmann oder Bankier in verfeinerter Weise das sei es ererbte oder durch die historischen Verhältnisse aufgezwungene Hauptmittel mosaischen Gelderwerbs anwenden, so sah er sich meist, wenn anders er begabt war, zum Häufchen der litteraischen Bohème gedrängt. Dass er hier dann über die Kluft hinüber seine christliche Gegnerschaft bissig befehdete, in frivoler Ausübung der ihm raceeignen verstandesscharfen Spott- und Satirelust, kann ihm schliesslich nicht einmal so sehr verargt werden, so bedauerlich und unheilvoll es auch für unsre litterarische Entwicklung wurde. Treffendes hat hierüber einer der besten zeitgenössischen Beurteiler unsres Dichters ausgesprochen ²⁸). Es wäre, wie Marggraff meint, damals den Juden besser gewesen, ihren beissenden Witz nicht am Christentum, sondern an den veralteten Ceremonieen der eignen Religion zu üben. Die wünschenswerte Aussöhnung war allerdings nur bei gegenseitigem Ver-

trauen möglich: hätten damals schon die Christen dem Juden mehr Functionen eingeräumt, so würde dieser sicher sein „Schachern und Witzeln“ eingestellt haben. Welche Zeit aber als eben die seichte Verflachung der Restaurationsepoche sollte für den Juden günstiger gewesen sein, seinen nationalen Witz als bestechendes Trinkgeld auszugeben, mit dessen Hilfe er durch das Kritik- und Feuilletonpförtchen in die Hallen der Litteratur einschlüpfte? Und was war die Folge? „Nicht nur, dass die Litteratur, besonders die Kritik und, indem die philosophische Spekulation belletristisiert wurde, auch die Spekulation eine sehr leichtfertige Gestalt annahm, dass alle Pietät erlosch, . . . dass die jüdische, oft hämische Geschwätzigkeit keine Discretion kannte und die Dauer jedes noch so innigen Verhältnisses gefährdete, so haben uns unsre jüdischen Schriftsteller, wenn wir vielleicht Michel Beer ausnehmen wollen, keine grössere poetische Composition geliefert, welche man als eine wirkliche Production bezeichnen könnte. Die ihnen eigene Hast und Unruhe scheint ihnen ein gründliches, im Zusammenhang fortschreitendes Produzieren zu verbieten“.²⁹⁾ Dass sich aber Ende der dreissiger Jahre die Verhältnisse besserten, giebt auch Marggraff zu. Schon waren ja damals die beiden grossen Romane Auerbachs erschienen, und 1843, zehn Jahre nach Beers Tod, kamen die „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ heraus. Für die Lebenszeit unseres Dichters aber gilt obiges Urtheil ungeschmälert, und gerade seine Sonderstellung war es, die ihn z. B. einer scharfen Beurteilung Heines aussetzte. Im Laufe des Jahres 1823 hatte er nämlich zu Berlin ein einaktiges Trauerspiel „der Paria“ vollendet. Es ist dies eine Dichtung, die uns gerade in vorliegendem Zusammenhang aus zweierlei Gründen fesseln muss: einmal ist sie der thatsächliche Beweis dafür, dass eben der Jude

Beer imstande war, eine formschöne poesievolle Composition hervorzubringen, und dann ist sie zugleich der einzige öffentliche Protest, den er zu Gunsten seiner Confessionsangehörigen ausgesprochen. Bekanntlich wollte der Dichter, wie es der nächste Abschnitt noch näher erweisen wird, in seinem vom hochmütigen Rajah misshandelten Paria ein Abbild des Verhältnisses zwischen Juden- und Christentum geben. Aber in wie vorsichtig verhüllter Form, in wie taktvoll poetischer Weise geschieht dies: an keiner einzigen Stelle drängt sich beabsichtigt über das Stück hinausweisende Tendenz unangenehm hervor, an keiner einzigen Stelle ist durch eine solche die notwendige Folge der aus den Charakteren herausentwickelten Handlung beeinflusst. Die kleine Tragödie gefiel bei ihrer ersten Aufführung in Berlin so sehr, dass sie daselbst bis zum 10. Sept. 1831 38 Wiederholungen erlebte und mit dauerndem Beifall über die grössern Bühnen Deutschlands ging. Gerade das war es, was Heine empörte: die Briefe aus jener Zeit geben deutlich genug seine wahre Meinung über den in der Struenseekritik so hoch gelobten Michelbeer zu erkennen. Er hatte letztern in Berlin, wo er seit Februar 1821 weilte (vielleicht auch schon in Bonn?) kennen gelernt und damals vom Dichter selbst den Paria vorgelesen bekommen. In spätern Jahren kam Heine wiederholt mit Beer in Berührung und hatte, wie die Biographie weiterhin erweisen wird, diesem manches zu verdanken. Wie die beiden fast gleichaltrigen Dichter in der Berliner Zeit persönlich zu einander standen, wäre aus den wenigen Äusserungen Heines über Beer nur dürftig zu erschliessen, erhielten wir nicht anderweit genügende Aufklärung darüber, dass bei aller beiderseits aufgebotenen Höflichkeit und Liebenswürdigkeit das Verhältniss kein wärmeres werden konnte. Als der relegierte Göttinger Student Heine in Berlin

einzog, war das für ihn der Übergang aus grauster Pedantenwüstenei in ein paradiesisches Leben schrankenlosester Laune. Dokumentarisch sind für jene Tage z. T. die „Briefe aus Berlin“. In buntem Wechsel gefiel er sich darin, in den Salon der „geistreichsten Frau des Universums“ oder der begabten Dichterin Elise von Hohenhausen als witzsprühender Gesellschafter verzärtelt, als Dichter herzbewegender Lyrik und glutvoller Tragödien bewundert zu werden, mit tollen Schnurpfeifereien in der alten Romantikerkneipe der Devrient, Grabbe und Hoffmann ganze Nächte zu durchschwelgen, dann wieder in die Tiefen wunderbarster Poesie einzutauchen oder mit verständnisvollen poesiebegabten Männern wie dem Baron de la Motte Fouqué anregende Gespräche zu führen, bei Hegel und Gans, Bopp und Wolf fleissig Collegien zu hören, — und endlich sein Innerstes nur einem kleinen Kreise vertrauter Freunde zu eröffnen, jenen Moses Moser und Leopold Zunz, die mit ihrem „Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden“ eine hochsinnige Reform durchzusetzen, ein Bollwerk gegen niederträchtige Angriffe auf ihren väterlichen Glauben zu errichten hofften.³⁰⁾ Welch ein Gegensatz, — dies verwirrend bunte Bild einer erstaunlich vielseitigen Natur, dies zügellose Hasten eines in ungebundenster Genialität sich versprudelnden Stürmers und Drängers, — und daneben die correcte Sittlichkeit, die frühgereifte Manneswürde eines im Elternhaus unter zärtlichen Mutteraugen aufwachsenden Jünglings; welch schneidender Contrast — dies damals noch ehrlich gemeinte rücksichtslose Eintreten, die opfermutige Begeisterung eines Heine für seinen verachteten und verhöhnten Stamm, und auf der andern Seite die leise tretende Resignation, die streitscheue Zurückhaltung eines Beer, — neben dem Meister erbarmungslosester Polemik ein tüchtiges poetisches

Talent, das, genialischer Grobheit abhold, nur in schön-gefasster Allegorie seine Meinung aussprechen zu dürfen glaubt. Solche Gegensätze konnten sich nicht fehdelos ausgleichen, — ein Zusammenstoß war unausbleiblich: der Dichter gab beiderseits Anlass, das Urteil über den Menschen auszusprechen. Wie Michael Beer später „Indigestionen bekam“, wenn er nur an die unsaubere Heine-Platen-Affaire dachte, wofür er von dem Spötter als Mann mit Glacéhandschuhen titulierte wurde, so fand umgekehrt Heine den Paria unverzeihlich, in dem Beer sein Bestes zu geben gedachte. Aber weiter: während letzterer seine antike Studie als blutjunger Mensch an einer Kgl. Hofbühne aufgeführt sah, wühlte der Bonner Student, in dem stillen Dörfchen Beul seinen christenhassatmenden Almensor hin, — und während der Paria nicht, wie Heine vermutet hatte, von den „bebrillten Braminen und epaulettegeschmückten Schutras des Parterres“ verworfen, sondern emsig beklatscht wurde, hatte sein eigenes Schosskind Almensor wenige Monate zuvor am Braunschweiger Theater etwas Abscheuliches erlebt! Diese „beste“ seiner Tragödien, neben der seine übrigen Poesieen „keinen Schuss Pulver wert“ seien, dieser Almensor, für den Michelbeer hätte dankbar sein sollen (da er ihm und seinem Paria das landläufige Axiom, die Tragödie eines Juden müsse „notwendig schlecht“ sein, hinwegräumte), eben dieser Almensor war auf die pöbelhafteste Weise ausgezischt worden, weil man einen bekannten jüdischen Wucherer namens Heine zufälliger und irrtümlicher Weise für den Verfasser hielt!! ³¹⁾ Der Irrtum war fatal und bald erkannt, aber gleichwohl, Jude blieb Jude, und Heine, der fälschlich eine planvoll angelegte Verfolgung seitens eines Juden und eines Christen annahm, war in gleichem Masse erbittert gegen Jude und Christ, — vor allem aber aufgebracht gegen einen jüdischen Dramatiker, der

sich mit einem gefälschten Paria so diplomatisch den Beifall christlicher und jüdischer Gründlinge der guten Stadt Berlin zu erlisten wusste. Fiel es Heine immer leicht, über „Michelbeer“ zu spötteln, — bei Rahel meinte er einmal, „so lange er lebt, bleibt der unsterblich“, so machte sich gerade damals, wie begreiflich, seine düstere Stimmung doppelt unmutig Luft. So in Briefen an den treuen und klugen „Marquis Posa“ Moser, seinen Vereinsgenossen, (der übrigens in seiner Güte und Friedensliebe der ihm befreundeten Beer stets in Schutz nahm). Da schreibt er unterm 24. Jan. 1824 aus Hannover: . . . „Ich kenne das Stück schon längst, da der Verfasser mir dasselbe selbst vorgelesen. Es hatte mir gut gefallen und hätte mir noch besser gefallen, wenn ich damals nicht eine gar zu genaue Kenntniss von Indien und indischem Geiste gehabt hätte. Fatal, höchst fatal war mir die Hauptbeziehung des Gedichts, nämlich dass der Paria ein verkappter Jude ist. Man muss alles aufbieten, dass es niemand einfalle, letzterer habe Ähnlichkeit mit dem indischen Paria und es ist dumm, wenn man die Ähnlichkeit geflissentlich hervorhebt. Am allerdümmsten und stockprügelwertesten ist die saubere Idee, dass der Paria mutmasst: seine Vorfahren haben durch eine blutige Missethat ihren traurigen Zustand selbst verschuldet. Diese Anspielung auf Christus mag wohl manchen Leuten gefallen, besonders da ein Jude . . . sie ausspricht . . . Ich wollte Michael Beer wäre getauft und spräche sich derb, echt almansorig in Hinsicht des Christentums aus, statt dass er dasselbe ängstlich schont und sogar, wie oben gezeigt, mit demselben liebäugelt u. s. w.“

Des Liebäugelns mit dem Christentum wird also Beer beschuldigt. Ziehen wir hievon die Übertreibung der Controverse ab, so hatte Heine in gewissem Sinn Recht, insofern nämlich, als es Beer selbst in trüben Stunden

für ein Unglück ansah, Jude zu sein³²). Was er der grossen Masse oder dem Schwarme näherer und fernerer Bekannten nie verraten, hat er seinem intimen Freunde Ed. von Schenk in vertraulichen Gesprächen oft geklagt: dass er sich trotz seiner Begabung, seines Vermögens, seines unabhängigen Lebens doch nicht glücklich fühle. Diese Empfindung wurde zeitweis peinlich quälend und verfolgte ihn wie ein Gespenst bis in die Todesstunde. Noch in den letzten Fieberfantasieen rief er mehrfach aus: „Welch ein Unglück, Jude zu sein!“ Schenk machte ihm einmal den Vorschlag, da ihn nichts hindere Christ zu werden, möge er doch übertreten, und Beer erwiderte, längst hätte er es gethan, wenn er nicht wusste, damit seiner guten Mutter einen furchtbaren Schmerz zu bereiten³³). Ein zweiter Hinderungsgrund liegt psychologisch nahe. Die dogmenlose Religion der Moralität und Humanität, der er huldigte, wäre durch einen Übertritt wiederum in ein confessionelles Gewand gezwängt worden. Immerhin aber wäre es als ein selbstgewähltes leichter gewesen, als die von Geburt an auferlegte Fessel, die Kindes- und Pietätspflichten weiter zu tragen geboten. Aber eben dies Pflichtgefühl ist bewundernswert: er hat den Glauben seiner Eltern zu achten gewusst, er hat nie gegen die Religion seiner Väter gesprochen, — ja, gerade das Bewusstsein, ohne persönliche Schuld, bloss als Angehöriger der Race, unter Vorurteilen leiden zu müssen, hat ihm den Mut und die Worte verliehen, womit er ungerechte Angriffe abwehrte. Es ist dies ein erfreuend kräftiger Zug: gewöhnlich wird der innerlich Zwiespältige nicht frei sein von einer gewissen Reizbarkeit und Empfindlichkeit, die jedes Berühren der geheimen Wunde als böse Absicht auslegt. Beer hatte thatsächlich etwas von dieser Eigenschaft und brachte manchmal kleine oft eingebildete Zurücksetzungen seiner Person mit

seinem Judentum in Zusammenhang, — oft genug aber raffte er sich auch zu kraftbewusster Männlichkeit auf, die sich sagte: Uns geschieht Unrecht, wir sind nicht verpflichtet, es zu ertragen. Ganz gelegentliche Bemerkungen sind als Beweis hiefür wertvoll.

„In Hamburg tanzt der Stock der deutschen Freiheit auf den breiten Rücken der oft geprügelten Juden“ (an Immermann. 13. Septbr. 1830). In einem spätern Brief wirft er sich als Verteidiger des ihm persönlich unsympathischen Börne auf, soferne die übertriebene Einseitigkeit seiner „Pariser Briefe“ nicht dem Schriftsteller als solchen, sondern dem Juden sollte zugeschrieben werden. Oder ein anderes Beispiel: Freiherr von Cotta hatte ihm 1831, als er auf der Reise nach Paris Karlsruhe berührte, eine Empfehlung an Rotteck mitgegeben. Als letzterer in der Kammer gegen die Juden sprach, schrieb Beer an seinen Gönner freimütig zurück, er bedaure, ihm vergebliche Mühe gemacht zu haben. „Herr von Rotteck hat mir durch sein Votum über die bürgerlichen Freiheiten, die die Regierung den Israeliten zugestehen wollte, alle Lust benommen seine persönliche Bekanntschaft zu machen. Ich habe vorgestern diesen undeutlichsten aller Redner, diese Caricatur eines Demagogen, die unter einem plumpen Firniss von Liberalismus einen confusen Comthur von verrosteten Ideen durchscheinen lässt, gehört und bin mit einem so tiefen Unwillen aus der Versammlung gegangen, dass ich nicht mehr den Mut fühlte, ihm mit solchen Empfindungen Ihre gütige Empfehlung zu überreichen“³⁴).

Das schönste und mannhafteste Beispiel für seine Gesinnung giebt jedoch eine Episode aus der ersten Zeit seiner Freundschaft mit Immermann³⁵). Eben erst hatten sich die beiden Dichter kennen gelernt, als Beer, glücklicherweise infolge eines Missverständnisses, sich so tief verletzt fühlte, dass er die gerade geknüpften

Freundschaft sofort wieder aufzukündigen beschloss. Bei einer Hamburger Aufführung des Immermann'schen Lustspiels „die Verkleidungen“ hatte der Darsteller des Juden Menzeld den Namen der Beer'schen Familie zu einem plumpen Scherz benutzt. Der Dichter selbst hatte keine Ahnung davon. Michael aber erfuhr die Sache in einer Fassung, die ihm Immermanns Mitschuld nicht ganz auszuschliessen schien; alsbald schrieb er an ihn in tiefer Entrüstung und verlangte die Tilgung der betreffenden Verse: „Sie fühlen, dass ich im festen Vertrauen unsrer Freundschaft ein Recht habe, Sie um diese Gefälligkeit zu bitten, Sie fühlen, dass ich meiner Familie schuldig bin, dies zu fordern. . . . Die ganze Stelle, so wie ich sie aus dem Zusammenhang gerissen kenne, wäre mir, das können Sie leicht denken, keiner Erwähnung wert, wenn es sich nur um die Nennung des Namens meines Bruders und des meinigen handelte. Hat ein Dichter die Rohheit zu glauben, er mache zwei Künstler dadurch lächerlich, dass er sie als das bezeichnet, wozu sie sich offen und frei bekennen, nämlich als Juden, so mag das immerhin geschehen. Ich lache dann gern mit, versteht sich, über die, welche über mich lachen, und so weiss ich dann nichts von Zorn und Galle. Das aber würden Sie mir nicht zutrauen, dass ich duldete, dass der ehrwürdige Name meines Vaters ein Signal zum Ausbruch des Jubels den Lachern im deutschen Parterre werde. Denn nicht, dass ich durch eine so schmäbliche Entweihung das Andenken des Theuren, der im Grabe ruht, verunglimpfen liesse, — ich wäre nicht wert, sein Sohn zu sein, wenn ich es dulden könnte, in einem solchen Ton solchen Namen von den Brettern herab erwähnen zu lassen“³⁶). Erst als dann Immerman das Concept seines Lustspiels, das die vollkommene Schuldlosigkeit des Autors bewies, an Beer übersandte, atmete der Gekränkte wieder auf und freute

sich, „ein verloren gewähntes Juwel im alten Glanze wiederzufinden“. —

Natürlich hing die Grösse der Unglücksempfindung des Dichters, ein Jude zu sein, jeweils von den umgebenden Verhältnissen ab. Auf seinen Reisen in Italien und Frankreich, bei seinem Aufenthalt in München, wo ihm die Freundschaft mit dem Minister Schenk alle Wege bahnte, lag die Möglichkeit zu Conflicten selbstredend ferner. Namentlich in Paris, wo er seit 1824 mehrfach längere Zeit verweilte, fühlte sich Beer fast immer ausgezeichnet wohl und hier im kosmopolitischen Getriebe der Weltstadt verloren sich die trüben Gedanken zeitenweise vollständig. Erst die engern Verhältnisse der deutschen Heimat liessen ihn dann wieder die Kluft wahrnehmen, durch die er von denen, die nicht seines Glaubens waren, sich getrennt fühlte. Offenbar war dies namentlich bei seinem ersten selbständigen Eintritt in die Gesellschaft der Fall: da musste er sich an die befremdenden Verhältnisse erst gewöhnen, da wird der Zwiespalt seines Innern am stärksten gewesen sein. Genauere Berichte fehlen, um so mehr sehen wir uns auf den dichterischen Niederschlag solcher Stimmungen angewiesen, — den Paria.

2.

Der Paria,

Trauerspiel in einem Akt. (1823).

Selbst Menzel, der geschworene Feind litterarischen Judentums, hat anerkannt (in seinem Buch „die deutsche Litteratur“, gelegentlich einer sonst recht ungünstigen Revue der Restaurationsdramen), dass der Paria „in schöner Sprache und mit tiefem Gefühl“ geschrieben sei, — und gleichfalls aus seiner Feder stammt offenbar das Urteil in dem von ihm damals redigierten Morgenblatt Cotta's³⁷⁾: „Uns dünkt, diese anspruchslose Einfachheit sei weit siegreicher, als die tollgewordene Prosa voll Gift und Galle, in der einige seiner Glaubensgenossen sich in Bekämpfung ähnlicher Vorurteile ergossen haben.“ Ihm dünkt der Paria die Blüte von Beers dichterischem Schaffen, und auch ich stehe nicht an, dem schlichten Einakter, rein poetisch betrachtet, den Preis zu erteilen gegenüber dem complicierten und äusserlicheren Apparat in des Dichters grosser historischer Tragödie. Denn der Paria ist, wie oben schon bemerkt, hinausgehoben über den Rahmen subjektiver Bezweckung, seine religiös-sittliche Tendenz drängt sich nicht mehr hervor als die ihm verwandte im Lessing'schen Nathan: ja er ist vielmehr überhaupt die Darstellung eines tiefen tragischen Conflicts zwischen innerer Würde und äusserer Missachtung, er kann „füglich als Symbol der herabgesetzten, unterdrückten, verachteten Menschheit aller Völker gelten, und wie ein solcher Gegenstand schon allgemein menschlich erscheint, so ist er dadurch höchst poetisch.“³⁸⁾ Mit der überzeugenden Kraft sittlichen

Bewusstseins predigt Beer's Einakter das Evangelium der Menschengleichheit. Daher auch noch der sympathische Eindruck bei Wiederholungsversuchen unserer Tage. Als das Werk zum ersten Mal über die Bretter ging (22. Dezember 1883), da war es aber nicht nur die bezaubernde und erschütternde Rhetorik Wolffs und das seelenvolle Spiel der Crelinger³⁹⁾, was den Beifall hervorrief: es war hier und anderwärts die Erkenntnis, dass ein poetischer Stoff in überraschender Form und bewundernswerter Technik wiedergegeben sei.⁴⁰⁾ Beer hatte ja das für den dramatischen Dichter unschätzbare Glück gehabt, die Bühne seine Schule nennen, direkt aus der Schreibstube weg seine Werke auf die Bretter versetzt sehen zu dürfen: er hat dies Glück zu würdigen gewusst und wurde ein gelehriger Schüler. Er machte Fortschritte. Der Dichter der Klytämnestra und der Bräute, der klassische und romantische Nachempfänger hat im Paria fast alle seine Jugendschwächen überwunden. Ein wohlthuender Durchblick eigener Originalität ist bemerkbar, die mit Recht auch die Beachtung des Weimarer Meisters fand.

Die Idee der Menschengleichheit „durchschwärmte“ thatsächlich in jenen Tagen die Luft. Zu den beliebten Dramen des damaligen Publikums gehörten Stücke wie Ludwig Roberts „Macht der Verhältnisse“, die 1819 erschienene bürgerliche Tragödie, jener erste dramatische Versuch einer Kritik der sozialen Zustände unseres Jahrhunderts, — oder drei Jahre nach dem Paria, eines der bessern Erzeugnisse des fruchtbaren Raupach: Isidor und Olga. Hier wie bei Beer der Contrast positiver Satzung einer-, freier Menschenwürde und dumpfer Unterdrückung andrerseits; jene vertreten durch den Fürsten, diese durch seinen Halbbruder, den Künstler Isidor, und den Leibeigenen Ossip. Ja, Frankreich hatte sogar ein dem Beer'schen gleichnamiges Stück, einen fünftaktigen Paria

von Cas: Delavigne, mit dem unser Dichter später freundschaftlich verkehrte, ohne damals von dem Trauerspiel des Franzosen abhängig zu sein.⁴¹⁾

Wie Raupach kulturferne russische Barbarei in seinen „Leibeigenen“ vorführt, so benutzt Beer indisches Gewand, um die Idee der Menschengleichheit durch die vorgeführte brutale Thatsache bestehender Ungleichheit zu predigen. Er verwertet hiebei zwei religiöse Motive, „deren kluge Verknüpfung zu einem effektvollen Ganzen“ Goethe sogar als bedeutendstes Verdienst des Stücks hervorhebt: es sind dies die Kastensonderung: die verworfenen Parias, verachtet und verhöhnt von den herrschenden Rajahs, und die Witwenverbrennung: die grausame Pflicht der Frau, dem gestorbenen Gatten auf dem Scheiterhaufen ins Grab nachzufolgen. Das erste Motiv ist im Stück vorwaltend und giebt ihm seinen Namen.⁴²⁾

Gadhi, ein Paria, hat Maja, eines Rajahs Tochter und Witwe eines von ihr nicht geliebten, an ekelhafter Krankheit dahingesiechten Greises, in Liebe für sich gewonnen, sie mit ihrem Willen aus dem grässlichen Feuer-tode gerettet und lebt nun einsam, als Angehöriger der Verworfenen, mit der heissgeliebten Gattin und ihrem Knaben in einer Waldhütte. Eines Tages, als Maja ihr im Walde verirrttes Kind aufgesucht, hat sie einen Jäger, einen Rajah, getroffen. Schaudernd ist sie damals den frechen Gunstanträgen des von ihrer Schönheit Entflammten entflohen und besorgt nun in banger Erwartung, aufgespürt und damit ihres Gatten Verderberin zu werden. Der Fremde aber ist niemand anders als — Majas Bruder Benascar. Dies stellt sich heraus, als dieser, auf der Jagd verwundet, zufällig in des Paria Hütte getragen wird. Brama zu versöhnen für den Doppelfrevel seiner Schwester, will er Gadhi von den Priestern hinrichten lassen, Maja aber um des Gefühls willen, das sie zuerst in ihm entzündet, mit sich nehmen, damit sie fürder ein

reuevolles Leben der Busse führe. Die Verzweiflungsmulige aber tötet sich und ihren Gatten mit einer dem Bruder zuvor entrissenen Giftfrucht, nachdem der auf's Tiefste erschütterte Benascar noch das Gelübde abgelegt, dem Pariaknaben Vater zu sein. So kommt die Rache Bramas zu spät; auf die beiden Opferweisend, wendet sich Benascar zu dem eintretenden Oberpriester mit den bedeutungsvollen Worten: „Frag deinen Brama, ob sie ihm gefallen!“

Bewundernswert ist die Ökonomie des Stückes. Auch Goethe lobt die zwangslose Vereinigung der verschiedenen Motive in einem Akt, die Entwicklung der Handlung an einem einzigen Ort und die planvolle Beschränkung der redenden Personen auf nur drei. Begreiflicher Weise kann ein tragischer Einakter nur abrollende Handlung enthalten. Dass daher der Paria die bekannten Nachteile aller Dramen seiner Art nicht verwindet, liegt nicht am Dichter, sondern eben an der Eigenart der Dichtung. Man vergleiche z. B. Heyses sonst so vorzügliche „Ehrensulden“. Hier wie dort haben wir ein tragisches Genrebild (wenn man so sagen darf), kein eigentliches Drama. Der Knoten ist hier wie im Paria schon vor Beginn des Stückes geschürzt, dieses selbst ist gleichsam ein selbständig gewordener fünfter Akt. Beers Paria ist bloß Katastrophe, tragisches Finale: die Personen leiden für Dinge, die sie vor Beginn der ersten Scene — oder gar nicht gethan. Auf zu kleiner Basis ist eine zu grosse Masse des Tragischen aufgebaut. Und dieses kann man nur ertragen, wenn die Stimmung vorbereitet ist: der Donnerschlag erschreckt nicht mehr, nachdem zuvor der Sturm graue Gewitterwolken aufgetürmt hat. Hier aber trifft uns der Blitz unvermutet, fast aus heiterm Himmel. „Die Situation des Paria im Allgemeinen ist (so meinte Immermann) eine furchtbare; sie regt aber wie jeder Greuel in der Menschenwelt an

und für sich noch nicht die tragische Empfindung an. Soll letztere entstehn, so müssen wir einen Paria von besonderer Organisation erblicken, es muss uns ein Mensch vorgeführt werden, der durch sein Innres zu allem schönen Menschlichen berechtigt, durch die äussern Verhältnisse von allem Menschlichen hinweggewiesen, an diesem Conflict untergeht. Diese Schilderung aber ist nur in einem grössern Rahmen möglich. Sie haben Charakteristik versucht: nach dem beschränkten Raum, den sie sich abgesteckt, musste diese aber aphoristisch und skizzenhaft bleiben. Deshalb macht die Dichtung mehr den Eindruck einer Martergeschichte, als dass sie uns in die eigentliche pathetische und tragische Sphäre führte.“ (Immermann a. B. Br. S. 79, 80).

Die von Beer immerhin angestrebte Charakteristik ist bedeutend besser gelungen als in den frühern Dramen. Die Handelnden sind keine blossen Theaterfiguren mehr, sie sind verinnerlicht, haben mehr aus dem Herzen hervorströmende Wärme als äussere Mundfertigkeit; sie bedienen sich nicht so häufig wie ehemals der schönklingenden Reime zu effektvollem Aufputz. Sie wissen Mitgefühl zu erregen, vor allem der Paria selbst.

Allerdings wird ein Gadhi in Indien schwerlich zu finden sein. Beer hat seinen Helden stark idealisiert. Fast möchte man meinen, er sei einem Hallischen oder Berliner Aufklärungsphilosophen lernend zu Füssen gesessen. Er ist nicht vom Schlage des Raupachschen Ossip, — keine gemeine, im Elend verkommene Natur, sondern sittlich, edel und vornehm. Er ist der maskierte Michael Beer. Schneidend empfindet er den Gegensatz seines guten Willens und der schnöden Misshandlung, die ihn persönlich trifft, wiewohl sie zunächst seinem Stande gilt. Aber er sieht schliesslich die Unmöglichkeit einer Änderung ein, er beugt sich duldend unter die grausame Last des Vorurteils, und gelangt, durch grübelndes Nachdenken, schliesslich zu wehmütig-bitterer Resignation:

„Mein Leben ist ein elendes Gewimmer,
Der leise Seufzer des getretenen Wurms,
Den vor dem Dasein schon ein ewger Fluch
Verdammt, im Staub sich ächzend hinzuwenden,
Indess vor seinem Blick in Sonnenhöhe
Die Mitgeschöpfe reich beflügelt schwinden“.

Dann bricht aber auch wieder zeitenweise die gerechte Entrüstung mächtig aus ihm hervor. Hier zumeist ist er nur das Sprachrohr für des Dichters eigne Meinung. So gleich zu Anfang im Zwiegespräch mit Maja:

„ Grosser Brama,
Gieb Antwort: Warum folgt dein ewger Hass
Dem unglückseligen Stamm, der mich erzeugt?
Weil einst, vielleicht in grauer Fabelzeit,
Ein Paria die Huld'gung dir geweigert,
Den Gott verhöhnt, der zu der Erde Prüfung
Sein liches Dasein mit Gestalt umgürtet,
Lehrt deiner Priester Schar, so weit die Flut
Des Ganges wogt, dass unsre Nähe schändet.“ . .

Jener Paria der Fabelzeit, er hat gehandelt wie Ahasver, — will der Dichter den Eingeweihten sagen. Und wiederum spricht er selbst, wenn Maja auf Gadhis Klage mutig erwidert: „Die Priester lügen!“ — wenn Gadhi selbst fortfährt:

„Ja sie lügen, Maja,
Und glaubt ichs nicht, mein Glaube würde irr'
An dem, dem ihre Opfer Lästung dampfen.
Brama ist gut und freundlich . . .
Ist er der Vater nicht der ewgen Mutter,
Der allumfassend liebenden Natur?
Ihr heiliges Gesetz heisst Lieb' und Duldung,
Und was sie gleich gebildet an Gestalt,
Knüpft friedlich auch ein gleiches Band der Seele . . .
Der Mensch allein zerstört mit frecher Hand
Den gleichen Spiegel seines edlen Wesens,
Und Glauben, Glauben nennt er seinen Wahn.
Doch Brama lächelt schonend, sich ins Licht
Der Wahrheit tauchend, bis auch wir zum Tag
Des Wissens aus der Nacht des Irrtums scheiden“.

Wohl ist des Weibes Liebe dem Unglücklichen ein Edelstein, im Schachte des Elends gefunden, aber „der Mann will mehr“!

„Im Männerbusen drängend wohnt die Kraft,
Die nur am Licht der That sich kann entfallten“.

Und dann, ein par Zeilen weiter, mit steigender Emphase, die schönen Worte, bei denen dem Dichter jedenfalls die Erinnerung an die 1813 beim Kampfe gefallenen Juden lebendig war:

„Ich hab ein Vaterland, ich wills beschützen,
Gebt mir ein Leben und ich zahls mit Wucher,
Wo die Gefahr der Schlacht mit ehrnen Zungen
Die Opfer heischt und an des Lebens Fülle
Sie bis zur Uebersättigung nährt und stirbt.
Wagts und erprobt des Unterdrückten Kraft“.

Mensch sein zu dürfen, ist so wenig begehrt, aber

„Sie schmeicheln ihrem Hund und ihrem Rosse,
Und scheuen uns, als hätt uns die Natur
Zur Larve Menschenbildung nur gegeben“.

Ja noch mehr und noch entsetzlicher:

„Sie scheuen uns, gleich wie der Pest Berühren;
Doch wallt ihr Blut, von frecher Lust durchglüht,
Gleich gilt es diesem rasenden Geschlecht,
Ob es Befried'gung findet im Palast,
Ob in des Paria fluchbeladner Hütte!“

Das sind Dichterworte, aus heiligstem Zorne geboren, Proteste, die hinausweisen über die Schranken des Paria- oder Judenelends, — rein menschliche Klagelaute, erschütternde Notschreie eines schuldlosen Herzens über die schmachvolle Versündigung roher Gewalt an hilfloser Ohnmacht. Und nur ein schuldloses Herz, das rein dasteht vor dem Forum göttlicher Gebote, mag es auch gegen Menschengesetz gefehlt haben, ist imstande, den Schmerz so tief, so elementar zu fühlen, — nur ein schuldloses Herz vermag es auch wiederum, an einer bessern Zukunft nicht ganz zu verzweifeln. So Gadhi vor seinem Tod.

„Dein Gott des Fluches ist ein Gott des Abscheus.
Ich glaub' an seine Lieb', von seinem Hass
Spricht Blödsinn, Habgier oder Frevel nur.
Wer sichs von seinen Priestern überliefern,
Von ihren Ammenmärchen lehren lässt,
Was Glaube sei und Gott, der schmäht sich selbst.
Er ist unleugbar wie sein himmlisch Licht;
Des eignen Busens flammende Erkenntnis
Macht seine Welt zum Spiegel seines Wesens.
Und hast du ihn erkannt, musst du ihm — glauben;
Notwendiger ist Dasein nicht und Tod.
Ich war verworfen, und mit reinem Herzen
Blick' ich zurück auf meines Lebens Bahn.
Gefunden hab' ich, was des Bettlers Hütte
Zum Paradiese stiller Lust geschaffen, —
In treuer Brust für mich ein glühend Herz.“ . .

Maja ist gemeint: auch sie, eine tief leidenschaftliche Natur, die aber den eignen Schmerz gewaltsam zurückdrängt, um den Gatten zu trösten. Daher zeigt sie sich während des Stückes selbst mehr als die liebend besorgte Gattin, als ängstliche Mutter, als bangendes Weib. Und doch ist andererseits ihr heroischer Aufschwung zum Schlusse, in den sie ihren Gatten mit fortreisst, vollkommen begreiflich, wenn man ihr von Gadhi geschildertes Vorleben bedenkt! Welcher Mut gehörte dazu, zweimal den ungeheuren Bruch mit Sitte und Religionsvorschrift zu wagen! Aber wie hier (was uns leider nur erzählt wird), so ist auch im Drama selbst immer die Liebe die Schürerin ihres Heroismus. Wie wahr und fein hat der Dichter diesen Typus eines liebenden Weibes gezeichnet! In eigner Fährlichkeit, in der Schwüle eines drohenden Verhängnisses schmiegt sich Maja ängstlich und verzagt an den Gatten, — der Augenblick eingetretner Gefahr, — Gefahr für ihn, den Geliebten, verwandelt sie mit einem Schlage zur imponierenden Heldin!

Benascar ist eine schroffe Herrennatur, in Standes- und Religionsfanatismus auferwachsen, rechthaberisch,

grausam, sinnlich, — aber edlern Regungen, wie der Geschwisterliebe, doch wieder nicht ganz verschlossen. Er ist der einzige sich entwickelnde Charakter des Stücks, — so dass, von andrer Seite angefasst, auch eine Tragödie „Benascar“ auf Grund der gleichen That-sachen leicht zu denken wäre. Schliesslich gerät der Mensch in ihm in offenen Kampf mit dem Rajah; die Tragik der Ereignisse, die er verschuldet hat, greift ihm tief ins Herz; man darf für die Zukunft eine Sinneswandlung in ihm annehmen: er wird den Knaben seiner Schwester menschenwürdig behandeln. Somit endet das Trauerspiel trotz alles Greuels doch nicht ohne einen Schimmer der Versöhnung.

Sprachlich hat Beer im Paria seinen dichterischen Höhepunkt erreicht. Edel und flüssig rollt sie in klangreichen Jamben dahin. In verschwenderischer Fülle sinnlichen und plastischen Ausdrucks weiss sie sowohl ein farbensattes Lokalkolorit hervorzuzaubern, als auch der gesteigertsten Leidenschaft das massvoll bezeichnende Wort zu verleihen. Nichts Hässliches und Unschönes stört den Fluss der Verse.⁴³⁾ Oft erheben sie sich zu prächtigem Schwung. So in der wundervollen Erzählung Gadhis von seinem ersten nächtlichen Zusammentreffen mit Maja auf dem Grabe ihrer Mutter und von der Rettung der Geliebten aus dem Feuertod. Oder sie schreitet in beflügeltem Dialoge vorwärts, so von dem Augenblick an, wo Gahdi selbstbewusst es dem Rajah entgegenschleudert:

„Die ich mein Weib mit stolzer Liebe nenne,
Des Rajahs Tochter ist — Delhi Benascar!“

Nun in vorzüglicher Steigerung der edle Wettstreit des Ehepars um den Tod bis zu dem abschliessenden Wort Benascars:

„Nicht mich allein, Gott selbst hat er geschändet,
Und wenn er fällt, und wenn er blutig endet,
Sei's am Altare durch des Priesters Beil!“

Hier ist der Höhepunkt des Dramas erreicht, auf dem es sich (abgesehen von kurzen Zwischenscenen) dauernd erhält bis zum Tode der beiden.

Nur hier und da mahnt ein unnötiges Pathos, etwas zu grosse Breite der Gefühlsmalerei an den frühern Beer, — so verschiedenes in den Worten des Paria oder (wie schon der Beurteiler im M. Bl. mit Recht rügt) an der Stelle, wo Benascar die entschleierte Maja anstarrt: wie nichtssagend hinkt hier die Phrase „und Liebe fordert mit gewaltgem Schlag dies tief bewegte Herz“ hintendrein nach dem kurzen, bühnenwirksamen und psychologisch richtigen: „Sie ist's!“ Im übrigen aber hat dieses Drama Beers den nicht allzuhäufigen Vorzug, ohne beträchtliche Striche gegeben werden zu können. Erwähnt sei zum Schluss noch, dass an einer Stelle dieser sonst ganz frei erfundenen Dichtung ein Muster vorgeschwebt haben mag, — ich meine Goethes Ballade „Der Gott und die Bajadere“ bei der in der Situation so ähnlichen Scene der Witwenverbrennung. Ist es Zufall, ist es unbewusste Erinnerung an Goethes meisterhafte Darstellung, — man möchte sogar wörtliche Anklänge herausfühlen. Zudem ist hier in Beers Paria die einzige Stelle, wo er aus dem jambischen in ein daktylisches, eben dem Goethe'schen ähnliches Mass übergeht. In beiden Fällen findet sich „Totengesänge“ gereimt auf „Menge“, letztere wogt bei Beer in grässlichem Chor, den gleichen Ausdruck verwendet Goethe („So das Chor“.) Bekanntlich hat ja auch Goethe eine eigentümliche Lösung des Pariaproblems in seiner Trilogie versucht; bei Beer liegt diese Lösung erst in der Zukunft, und das visionäre „Alle — alle — gleich“ des sterbenden Gadhi ist das verklärte Schauen einer glückseligern Menschheit, die keine Benascar mehr kennt. — —

Wenn wir es versuchen, in einem so kurzen Menschenleben, wie es Michael Beer gegönnt war, Perioden ab-

zugrenzen, so schliesst mit den Dezembertagen des Jahres 1823 äusserlich und innerlich für ihn eine erste Epoche ab. Drei Erstlingsdramen hat er bis dahin rasch aufeinander folgen lassen, ein jedes Fortschritte gegen seinen Vorgänger aufweisend. Mit dem Paria ist eine erste Höhe erklommen, auf der sich der jugendliche Dichter Ruhe gönnt und Umschau hält. Und ist bisher das Elternhaus zu Berlin, abgesehen von mehreren Reisen, sein ständiges Domicil gewesen, so ändert sich auch dies mit dem Beginne des neuen Jahres. Die 1824 erfolgte Abreise nach Paris bedeutet den Anfang einer Reihe von Wanderjahren, die ein halbes Dezennium ausmachen und mit den Genuesischen Elegieen, dem formell Besten von Beers lyrischer, und dem Struensee, dem literargeschichtlich Bedeutendsten seiner dramatischen Muse, einen gewissen Abschluss erreichen, bei dem sich der Dichter abermals auf der Höhe seines Schaffens befindet. Und wiederum nach fünf Jahren, einer Zeit des Uebergangs und neuer Ansätze, poetischer Ernüchterung und politisch-sozialer Interessen, — als Michael Beer eben im Lustspiel sein dramatisches Neuland zu finden hoffte, hat ihn ein früher Tod dahingerafft.

Dies ist in kurzen Umrissen der Weiterverlauf eines Lebens, das den einzigen Fehler hatte, zu kurz zu sein. Die talentvollen Anfänge der Beer'schen Jugendepoche die wir bis dahin durchwandert, liessen Bedeutenderes erwarten, als der Dichter dann wirklich noch zu leisten vermochte.

¹⁾ Die „Gesammelten Werke“ gab Ed. v. Schenk heraus (Brockhaus 1835, 954 S.) mit vorangestellter Lebensskizze (I—XXXVIII). 1837 folgte der Briefwechsel (56 Briefe von und an Immermann, 2 von Beer an Schenk enthaltend). Vgl. auch Kürschners Nationallitt. Bd. 161 („Grabbe, Beer, Schenk“) von Bobertag). Litteratur bei Goedeke Bd. III, 465 ff.

²⁾ Vgl. zum Folgenden: Neuer Nekrolog der Deutschen, 1825, Heft 2. (Artikel von Gubitz über Beers Vater).

³⁾ Nach unrichtiger Quelle geb. Meyer. Vgl. Mendel, G. Meyerbeer, Berlin 1869, S. 3. Sachs in d. Zeitgenossen, 1833.

⁴⁾ Sachs a. a. O.

⁵⁾ Mit übereinstimmender Kürze wird über Heinrich Beer berichtet, er sei der einzige unter den Brüdern gewesen, der sich nicht der Kunst oder der Wissenschaft gewidmet habe. Ein wie absonderlicher Kauz er war, erzählt wiederum Heine drollig genug in den „Geständnissen“. Vgl. Werke, herausgegeben von Karpeles VII, 465.

⁶⁾ Vgl. Varnhagens Briefwechsel mit Rahel, Bd. 6, S. 43, 50 f.

⁷⁾ Vgl. u. a. die anmutige Schilderung dieser Berliner Verhältnisse in K. Bauers Memoiren (Bd. 2, S. 96). Varnh. an Rahel, Bd. 6, S. 124.

⁸⁾ Früher im Besitz des Herrn Dr. Julius Beer.

⁹⁾ Bei der ziemlichen Dürftigkeit der Nachrichten über Beers Schulzeit sei auf den entsprechenden ausführlichen Passus in Rellstabs Lebenserinnerungen verwiesen (Berlin 1861, Bd. 1, 2). Rellstab war unserm Dichter fast gleichaltrig u. besuchte gleich ihm das Fr. W. Gymnasium.

¹⁰⁾ Vgl. Dorow, Krieg, Litteratur und Theater, S. 291 f. Datum des Briefs: 17. Juli 1815.

¹¹⁾ Ungedrucktes Brieffragment aus der Köpke'schen Sammlung auf der kgl. Bibl. in Berlin.

¹²⁾ Oder Beer liess sich, wie zu Berlin, in keine bestimmte Fakultät einregistrieren.

¹³⁾ Vgl. namentlich die Briefe an Immermann über Goethe-Schillers Briefwechsel, sowie die betr. Gedichte in den Werken.

¹⁴⁾ Vgl. Gesellschafter 1820, 8. Blatt, S. 35. Kritik des Stücks und der Darstellung von Gubitz, der Freimütige 1819

Nr. 251 (wonach sich der Dichter vor der Aufführung nicht genannt hatte), desgl. Zeitung für die elegante Welt 1820 Nr. 1 die Correspondenz aus Berlin. Eine ansprechende Kritik giebt Auerbach in der Galerie der ausgezeichnetsten Israeliten aller Jahrhunderte (Lief. 5, Stuttg. 1838) gelegentlich einer biographischen Skizze des Dichters.

¹⁵⁾ Eine sehr abfällige, zu scharfe Kritik (die z. B. dem Dichter jede Begabung absprach), brachte das Litt. Blatt zum Cotta'schen Morgenblatt Nr. 99, als das Trauerspiel 1823 bei Brockhaus im Druck erschien (wahrscheinlich aus der Feder Müllners).

¹⁶⁾ Das Bühnengeschichtliche der Beer'schen Stücke verdanke ich z. T. den betr. Akten des Archivs der kgl. Schauspiele zu Berlin, deren Inhalt mir Herr Intendanturrat Dr. T. Ullrich gütigst mitgeteilt hat.

¹⁷⁾ Goedeke a. a. O., S. 465 f.

¹⁸⁾ Strengste Beurteilung wird allerdings dem Anfänger manches vorwerfen. Wenn man aber so übellaunig silbensticht, wie der Kritiker des Morgenblatts, ist es leicht, ein Dichterwerk von vornherein herabzuziehen: „aus dem erquickten Aug' den Strahl“ ist allerdings hart; „entflammt kein Blitz deiner Hand“ ist sicher etwas gewagt, aber doch nicht unerlaubt?

¹⁹⁾ Man mag hiebei an Schiller denken: z. B. Jungfr. v. O. IV, 1; W. Tell IV, 3.

²⁰⁾ Erschien zuerst im Morgenblatt Nr. 88—97, vom 11. bis 22. April 1828, als anonyme Korrespondenz aus München; vgl. jetzt Heines Werke (Karpeles), Bd. 8, S. 127.

²¹⁾ Vgl. hiezu unter III, 1 die Ausführungen über Heines Verhältnis zu Michael Beer.

²²⁾ Zuerst erschienen im gleichen Jahr mit Klytämnestra (1823) bei Brockhaus; jetzt in den Werken S. 99 ff. Vgl. hiezu L. Bl. z. M. Bi. 1823 Nr. 98.

²³⁾ In Berlin eingereicht, kam das Stück aus unbekannten Gründen nicht zur Aufführung. Die Musik zu den Br. v. A., die Meyerbeer seinem Bruder versprochen hatte, ist meines Wissens auch nie componiert worden.

²⁴⁾ Vgl. L. Bl. z. M. Bi. a. a. O. Die betr. Stelle ist im Gespräch Alfonsos mit dem Maler II, 5 Ende, S. 137.

²⁵⁾ Als Beispiel vergriffenen Ausdrucks sei die sinnlose Hyperbel (II, 7) genannt, mit der die verschmähte H. ihr Geschmeide wegwirft: „Erröte, Diamant, ich bin verschmäht!“

²⁶⁾ Karoline Bauer, Erinnerungen I, 371.

²⁷⁾ Stägemann an Varnhagen (20. Jan. 1816): „Der König geht davon aus, dass ein Jude das Kreuz, als Symbol des Christentums nicht wohl tragen könne; sein eignes Gewissen kann es ihm nicht erlauben. In so zarter und schonender Manier ist der Mad. Hertz Beer das Band des Luisenordens statt mit dem Kreuz, mit einer goldnen Medaille verliehen.“ St. begleitet diese zarte Aufmerksamkeit mit einigen Scherzen. Vgl. Briefe von St. Mett., Heine u. B. v. Arnim, Lpzg. 1865 (S. 22 ff.)

²⁸⁾ Hermann Marggraff, der bekannte Journalist u. Dichter, in seinem Buch: „Deutschlands jüngste Litteratur- und Kultur-epoche.“ Lpzg. 1839.

²⁹⁾ Ganz ähnlich ist der Gedankengang in der Skizze des Grafen Breza über Heine (G. d. a. J. u. J., Stuttg. 1834). Der seit der Mendelssohn'schen Reform eintretende Zwiespalt des Judentums, das Schwanken zwischen den unauslöschlichen Eindrücken einer Märtyrervergangenheit und den Emanzipationsideen einer bessern Zukunft habe die zur Erzeugung organischer Kunstwerke nötige Basis naiver Innigkeit rauben müssen.

³⁰⁾ Näheres in Karpeles' Heinebiographie.

³¹⁾ Vgl. Karpeles a. a. O.

³²⁾ Nach ausführlichen Mitteilungen der Frau v. Stachelhausen, geb. v. Schenk.

³³⁾ Diese Pietät ist echt jüdisch. Auch Henriette Herz ward durch sie bei Lebzeiten ihrer Mutter vom Übertritt zurückgehalten. Vgl. u. a. die schöne Darstellung Kühnes in „Deutsche Männer und Frauen“, woselbst auch eine interessante Analyse des jüdischen Elements in der damaligen Berliner Gesellschaft.

³⁴⁾ An Cotta 10. Juli 31. Original im Cottaarchiv zu Stuttgart.

³⁵⁾ Vgl. K. Immermann, sein Leben und seine Werke aus Tagebüchern und Briefen an die Familie zusammengestellt von G. v. Putlitz, Berlin 1870, Kap. X., S. 176 ff.

³⁶⁾ Die Erweiterungen gegenüber dem Putlitz'schen Citat aus dem in Immermann's Nachlass befindlichen Original.

³⁷⁾ Vgl. L. Bl. z. M. Bl. 1836 Nr. 60, Besprechung der sämtl. Werke. Ferner Denkwürdigkeiten, S. 267.

³⁸⁾ Vgl. Goethe „Die drei Paria“ in „Fernerer über deutsche Litteratur“ (Werke Cotta 1875, VIII, 1821.) Ursprünglich in „Kunst u. Altertum“. Beer hatte auf der Durchreise nach Paris dem verehrten Meister sein Trauerspiel übersandt u. persönlich gütige Aufnahme gefunden. Hiefür sowie für Anzeige u Dar-

stellung des Stücks äusserte Beer seinen Dank in enthusiastischen Briefen (Originale im Goethearchiv).

³⁹⁾ Den Benascar spielte Rebenstein. Beer hatte ihn vorgeschlagen (Br. vom 7. Nov. 1823). Vgl. über die erste Aufführung d. Freimütigen 1824 Nr. 1 (oberflächliche aber günstige Besprechung vom Redacteur Kuhn). Voss. Ztg. vom 30. Dez. 1823.

⁴⁰⁾ Hocherfreut schrieb der Dichter am 30. Dezbr. an Meyerbeer: „Auf alle Klassen und auf alle Stände hat es den gleichen Eindruck hervorgebracht . . . Das Publikum hat mit einer seltenen Intelligenz, die mich aufs höchste in Erstaunen gesetzt hat, nicht nur von Anfang an die Tendenz des Stückes begriffen, sondern auch durch den lautesten Beifall gebilligt.“

⁴¹⁾ Delavignes Paria ward 1822 zu Paris aufgeführt (vgl. L. Bl. z. M. Bl. 1822, Nr. 34) und gefiel wegen seiner Tendenz: Abscheulichkeit des Kastenvorurteils. Es ist diese Grundidee das einzige, was Beers Paria mit ihm gemeinsam hat. Die Handlung ist eine völlig andere. (Ein junger Paria Idamor weiss unerkant als Feldherr Kriegsrühm und damit — die Liebe der Brahminentochter Neala zu gewinnen; er verlobt sich mit ihr unter Zustimmung des priesterlichen Vaters, wird aber durch seinen eignen Vater (Goethe weist auf Jungfr. v. Orleans hin!) verraten und hingerichtet.) In deutscher Übersetzung erschien dieser klassizistische Paria mit Chören bei Brockhaus 1823. Das von Goethe sehr mild beurteilte Stück erscheint mir (vgl. auch L. Bl. 1825, Nr. 79) ziemlich schwunglos, geschickt, aber berechnet; die Chöre jedoch sind, wie Delavignes Lyrik überhaupt, von anmutender Wärme. Findige Köpfe wollten später Vater Struensee auf den Alten im franz. Paria zurückführen.

⁴²⁾ Gedruckt erschien der Paria zuerst 1826 im Taschenbuch Urania, S. 140—192 (im gleich. Bd. Tiecks Dichterleben!), dann mit Struensee zusammen 1829 bei Cotta. Vgl. L. Bl. z. M. Bl. 1829, Nr. 55. Auch im Ausland beachtete man Beers Einakter: beiläufig würdigte ihn Graf St. Aulaire in einem grossen Aufsatz über Struensee (Rev. franç. 1829, Nr. VII). 1834 erschien zu Paris eine treue Prosaübersetzung von H. Marmier, einem tüchtigen Kenner deutscher Litteratur. Auch eine russische Uebersetzung existiert.

⁴³⁾ Nicht zu verteidigen ist z. B. das transitiv gebrauchte „erröten“. (Lass deiner goldnen Wangen Purpurglanz — Erröten mir das bleiche Angesicht.)



Manz, Gustav Friedrich

Michael Beer's Jugend und dichterische Entwicklung bis zum 'Paria' erster
Teil einer Biographie des Dichters

Freiburg i.B. 1891

Biogr. 80 i

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11570144-0